

TAIKASOITIN JA HÖLMÖ KUNINGAS

Oopperan konventiot suomalaisissa lapsille suunnatuissa näyttämöteoksissa,
esimerkkeinä *Ihmepoika A* ja *Dumma Kungen*

Anna Suomela
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Musiikkitiede
Toukokuu 2019



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Filosofian maisteri
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede		
Tekijä – Författare – Author Anna Suomela		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Taikasoitin ja Hölmö Kuningas. Oopperan konventiot suomalaisissa lapsille suunnatuissa näyttämöteoksissa, esimerkkeinä <i>Ihmepoika A</i> ja <i>Dumma Kungen</i>		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 73
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkimuksessa tutkitaan tämän päivän suomalaisia lastenoopperoita ja sitä, millaisiin muotoihin ooppera ja sen tyylit taipuvat uusissa lapsille suunnatuissa ja osaksi myös lasten kanssa tehdyissä oopperateoksissa. Tutkimuksessa analysoidaan sisällönanalyysin sekä esitysanalyysin menetelmin kahta teosta: <i>Ihmepoika A</i> (2017) ja <i>Dumma Kungen</i> (2017). <i>Ihmepoika A</i> on Suomen Kansallisoopperan tilaama teos, joka on Timo Hietalan (1960) säveltämä ja jonka libreton on kirjoittanut Karri Miettinen (1978) eli rap-artisti Paleface. <i>Dumma Kungen</i> on taas Musikinstituut Kungsvägenin tilaama teos, jonka on säveltänyt Cecilia Damström (1988) ja jonka libreton on kirjoittanut satukirjailija Monica Vikström-Jokela (1960). Molemmissa teoksissa mukana lavalla on myös lapsia.</p> <p>Tutkimuksen keskeisiä tavoitteita on havaita, miten oopperan tyyllilajin konventiot ilmenevät analysoitavissa oopperoissa, miten niitä hyödynnetään ja miten niitä mahdollisesti murretaan uusissa lapsille suunnatuissa oopperoissa. Tarkoituksena on selvittää myös sitä, miten uudet oopperateokset laajentavat oopperan konventioita ja miten nämä perinteet muokkautuvat, kun mukana on ei-ammattilaiset tekijät eli lapset.</p> <p>Tutkimusmenetelminä käytetään sisällönanalyysiä ja esitysanalyysiä avaamaan analysoitavien oopperoiden kytköksiä oopperan lajityypin konventioihin. Sisällönanalyysissä puretaan ja tyypitellään teoksen sisältö ja esitysanalyysissä pyritään tuomaan esille se, mitä esityksessä tapahtuu. Oopperoiden videotallenteet, partituurit sekä libretot toimivat tutkimusaineistona.</p> <p>Havaintojen avulla halutaan vastata tutkimuksessa asetettuihin tutkimuskysymyksiin ja pohtia sitä, millaista oopperaa lapsille nykyään sävelletään, millaisia oopperakonventioita niissä näkyy ja millaisia uusia menetelmiä, kuten esimerkiksi sävellys- ja kirjoitustekniikoita, on käytetty.</p> <p><i>Dumma Kungenin</i> ja <i>Ihmepoika A:n</i> analyyseissä nousee esille selkeitä ja merkittäviä oopperalle perinteisiä konventioita, kuten libreton, musiikin ja visuaalisuuden käyttötapoja. Samalla molemmat oopperat pyrkivät luomaan jotain uutta oopperan traditioon sekä muuttamaan sitä kuten sekoittamalla musiikillisia tyyllilajeja, käyttämällä nuorisokieltä osana kerrontaa ja tuomalla lapset ammattitekkijöiden kanssa samalle lavalle. Teosten sisällönanalyysiin pohjaten tutkimuksessa analysoitujen teosten välillä on niin samanlaisuuksia kuin eroavaisuuksiakin.</p> <p>Tutkimuksesta voidaan päätellä, että lapsille suunnattuja oopperoita tehdään oopperakonventioita käyttäen, mutta paljon myös niitä muovaten juuri lapsia huomioiden. Lapsille pyritään tekemään sellaisia teoksia, jotka ovat kiinni teko hetken ajassa. Tutkimus osoittaa myös sen, että suomalainen ooppera elää kukoistuskauttaan ja oopperaa tehdään hyvin paljon, myös erityisesti lapsille suunnatusti.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Oopperatutkimus, lastenooppera, sisällönanalyysi, esitysanalyysi, oopperakonventiot, esityskäytännöt, tekijä, Karri Miettinen, Timo Hetala, <i>Dumma Kungen</i> , <i>Ihmepoika A</i>		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto, musiikkitiede		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. OOPPERA JA LASTEN MAAILMA: TUTKIMUKSEN KESKEISET KÄSITTEET	5
2.1. <i>Ooppera</i>	5
2.1.1. <i>Lapsiooppera, lastenooppera vai koululaisooppera?</i>	6
2.1.2. <i>Oopperan konventioita</i>	9
2.1.2.1. Konventioeroja eri tyylilajeissa	10
2.1.2.2. Musiikillisia konventioita	13
2.1.2.3. Kerronnallisia konventioita	15
2.1.2.4. Visuaalisia konventioita	18
2.1.2.5. Ulkoisia konventioita	18
2.2. <i>Taidekasvatus, oopperakasvatus ja yleisötyö</i>	19
2.3. <i>Tekijyys ja ammattilaisuus</i>	20
3. HISTORIALLINEN TAUSTA: OOPPEROITA LAPSILLE JA NUORILLE	22
3.1. <i>Tutut tarinat ja hahmot</i>	24
3.2. <i>Mielikuvitusta, fantasiaa ja pohdintaa yhteiskunnasta</i>	25
3.3. <i>Eri taidekentät</i>	26
3.4. <i>Monipuolinen sävelkieli</i>	26
3.5. <i>Teoskestit</i>	27
3.6. <i>Lapset mukaan tekijöiksi</i>	28
3.7. <i>Koulutus ja pedagogikka</i>	29
4. TEORIA, MENETELMÄT JA TUTKIMUSAINEISTO	31
4.1. <i>Tutkimuksen viitekehys ja aiempi tutkimus</i>	31
4.1.1. <i>Oopperatutkimus</i>	31
4.1.2. <i>Lastenkulttuuri: keskiössä lastenmusiikkikulttuuri ja lastenteatteri</i>	34
4.2. <i>Sisällönanalyysi</i>	35
4.3. <i>Esitysanalyysi</i>	36
4.4. <i>Tutkimusaineisto</i>	38
4.4.1. <i>Ihmepoika A</i>	39
4.4.2. <i>Dumma Kungen</i>	40

5. ANALYYSI	41
5.1. Ihmepoika A	41
5.1.1. Libretto ja juoniselostus	41
5.1.2. Esiintyjät ja roolit	43
5.1.3. Kerronta	44
5.1.4. Musiikki	45
5.1.5. Visuaalisuus	48
5.2. Dumma Kungen	49
5.2.1. Libretto ja juoniselostus	49
5.2.2. Esiintyjät ja roolit	53
5.2.3. Kerronta	55
5.2.4. Musiikki	56
5.2.5. Visuaalisuus	58
6. POHDINTA	59
7. LASTEN OOPPERA NYT JA TULEVAISUUDESSA	64
LÄHTEET	66
LIITE	I

1. JOHDANTO

Ooppera on hyvin omintakeinen ja monipuolinen taiteenlaji, jossa yhdistyy musiikki ja draama. Historiallisesti tarkastellen ooppera on mielletty lähes pelkästään aikuisten huviksi, sosiaalisesti kanssakäymiseksi ja taide-elämykseksi, johon lapset eivät ole kuuluneet, muuten kuin korkeintaan lapsikuoron ominaisuudessa: länsimaalaisessa taidemusiikissahan esimerkiksi säveltäjä on lähes poikkeuksetta aikuinen (Leppänen 2010: 144). Nyt kuitenkin tällä vuosituhannella oopperan ja lasten suhde niin tekijöinä kuin katsojina, on muuttunut ja on edelleen murroksessa (ks. Hautsalo 2017: 24, Hako 2002: 147–157; Häyrynen 2011).

Viime aikoina lapset on otettu tietoisemmin osaksi oopperan kohderyhmää, ja vaikka niin kansainvälisten kuin suomalaisten lapsille sävellettyjen oopperoiden historia on jokseenkin lyhyt, on tällaisia teoksia tehty ja esitetty viime vuosina runsaasti (Hako 2002: 147–157; Hautsalo 2017: 24; Häyrynen 2011). Suomen Kansallisooppera toi ensi kertaa lapsioopperan näyttämölle vuonna 1921, jolloin esitettiin Engelbert Humperdinckin (1854–1921) teos *Hannu ja Kerttu* (*Hänsel und Gretel*, 1893) (Häyrynen 2011). Tämän jälkeen lapsille tehtyjä oopperoita on Suomessa sävelletty varsin lyhyen ajan sisällä paljon. Ilkka Kuusiston säveltämä *Muumiooppera* (1974) aloitti todella lapsille suunnattujen oopperoiden jakson, jonka jälkeen oopperoita on sävelletty tiuhaan. Oopperatutkija Liisamaija Hautsalon mukaan vuosien 2000–2016 aikana reilu 20 prosenttia uusista oopperoista on kirjoitettu lapsille (Hautsalo 2017: 24). Teoksia on tehty kohdennetusti juuri lapsiyleisölle, mutta myös niin, että lapset itse ovat mukana esimerkiksi solisteina, kuorona tai soittajina.

Lapsille tehdyistä oopperoista mielenkiintoista tekee oopperan ja lasten suhde ja se, miksi ja miten ooppera kiinnostaa lapsia ja miten se voisi innostaa heitä vieläkin enemmän. Erityisen kiinnostavaa on kahden asian yhdistäminen: Miten uudet yleisöt ja uudet ajatukset sekä vanha tyyliuuntaus ja vanhat perinteet saadaan kohtaamaan? Lapsille sävellettyjen oopperoiden kirjo on hyvin kattava ja laaja, ja tällaisista lapsille suunnatuista oopperoista on puhuttu vaihdellen niin lastenoopperoina kuin lapsioopperoina. Yleensä lapsiooppera on toiminut yleisterminä, kun taas lastenoopperat ottavat lapset mukaan oopperataiteen tekemiseen.

Lapsille tehdyissä oopperoissa käytetään oopperan konventioita, eli oopperalle ominaisia ja perinteisiä rakenteita ja käytäntöjä. Näitä ovat esimerkiksi tarinoiden kertominen oopperalaulutyylillä, orkesterin käytön ja visuaalisten elementtien voimin. Mutta toisaalta rakenteita ollaan myös pyritty murtamaan käyttämällä erilaisia toteutustapoja, kuten muuttamalla tyypillisiä kerronnan, musiikin tai visuaalisuuden rakenteita. Näitä tapoja ovat muun muassa musiikkityylien sekoittaminen, teoksen kestojen huomioiminen nuoren yleisön keskittymisen kannalta, tutun sadun käyttäminen tarinan kerronnassa tai värikäs visuaalinen ilme. (Hako 2002: 147–157.)

Tässä tutkimuksessa tutkitaan tämän päivän suomalaisia lastenoopperoita ja sitä, millaisiin muotoihin ooppera ja sen tyylit taipuvat uusissa lapsille suunnatuissa ja osaksi myös lasten kanssa tehdyissä oopperateoksissa. Tutkimuksessa analysoidaan sisällönanalyysin sekä esitysanalyysin menetelmin kahta teosta: *Ihmepoika A* (2017) ja *Dumma Kungen* (2017). *Ihmepoika A* on Suomen Kansallisoopperan tilaama teos, joka on Timo Hietalan (1960) säveltämä ja jonka libreton on kirjoittanut Karri Miettinen (1978) eli rap-artisti Paleface. *Dumma Kungen* on taas Musikinstitutet Kungsvägenin tilaama teos, jonka on säveltänyt Cecilia Damström (1988) ja jonka libreton on kirjoittanut satukirjailija Monica Vikström-Jokela (1960). Molemmissa teoksissa mukana lavalla on myös lapsia. Oopperoiden videotallenteet, partituurit sekä libretot toimivat tutkimusaineistona.

Tutkimuskysymys perustuu lastenoopperoiden, oopperakonventioiden, esityskäytäntöjen ja tekijyyden kytkeytymiin. Tutkimuskysymyksiä onkin useampi, ja pääkysymys kuuluu: miten oopperan tyylilajin konventiot ilmenevät, miten niitä hyödynnetään ja miten niitä mahdollisesti murretaan uusissa lapsille suunnatuissa oopperoissa? Alakysymyksinä ovat pohdinnat siitä, miten nämä uudet oopperateokset laajentavat oopperan konventioita ja miten perinteet muokkautuvat, kun mukana on ei-ammattilaiset tekijät eli lapset. Tutkimuksessa ei kuitenkaan tutkita esimerkiksi lasten olemista yleisön edustajina.

Tutkimusmenetelminä käytetään sisällönanalyysia ja esitysanalyysia avaamaan analysoitavien oopperoiden kytköksiä oopperan lajityypin konventioihin. Sisällönanalyysissä puretaan ja tyypitellään teoksen sisältö ja esitysanalyysissa pyritään tuomaan esille se, mitä esityksessä tapahtuu. Analyysimenetelmä on näiden kahden edellä mainitun menetelmän hybridi. Havaintojen avulla halutaan vastata tutkimuksessa asetettuihin tutkimuskysymyksiin ja pohtia sitä, millaista oopperaa lapsille nykyään sävelletään, millaisia oopperakonventioita niissä näkyy ja millaisia

uusia menetelmiä kuten esimerkiksi sävellys- ja kirjoitustekniikoita, on käytetty, kun mukana lavalla ovatkin lapset. Tekevätkö lapset oopperataiteesta jotenkin erilaista? Kiinnostavaa on myös pohtia, miten tekijyys teoksissa näkyy, kun tekijöinä ovatkin ei-ammattilaiset eli lapset.

Pohjana tutkimukselle on ajatus siitä, että suomalainen ooppera elää parhaillaan kukoistuskauttaan, ja onkin sanottu, että kyseessä olisi jonkinlainen oopperabuumi. Vuonna 2000 uusia suomalaisia oopperateoksia kantaesitettiin yhteensä 14, eikä tahti ole siitä koommin muuttunut. (Aho 2001; Hako 2001.) Sibelius-Akatemian julkaisemassa artikkelissa *Suomi – Oopperoiden luvattu maa* (2017) kirjoitetaan: ”Vuoden 1990 ja 2017 välillä Suomessa on sävelletty yli 300 oopperaa. 2000-luvulla oopperoita on sävelletty enemmän kuin koko aikaisemman musiikkihistoriamme aikana.” (Sibelius-Akatemia 2017.) Näin ollen voidaan todeta, että Suomessa tehdään jotain erityistä oopperataiteen kentällä. Suomalainen ooppera ja oopperakulttuuri kehittyvät ja näin kehittävät myös oopperataidetta globaalisti.

Ooppera tarvitsee aina yleisönsä, ja jotta niin kutsuttua oopperabuumia saataisiin pidettyä yllä, turvautuvat oopperatalot toisinaan houkuttelemaan yleisöjä uusilla avauksilla ja ideoilla. Muun muassa tästä syystä merkittävät oopperainstituutiot ovat panostaneet yleisötyöhön, jossa yleisöä pyritään sitouttamaan osaksi oopperaa: vauvasta vaariin instituutiot kehittävät erilaisia tapahtumia, produktioita ja tempauksia tukemaan tätä missiota. Näistä erityisen hyvä esimerkki on lapsille suunnatut oopperat. (Malkavaara 2011: 9–10.) Nyt on jopa huomattavissa uudenlainen oopperatyö, eli lapsille suunnatut oopperat, joista osa oopperateoksista viedään osaksi kouluja ja oppilaat nostetaan mukaan osaksi oopperateoksen tekoprosessia. Näin nykylasten ja -nuorten ymmärrystä oopperataiteesta pyritään kasvattamaan ja murtamaan ennakkoluuloja, jotka mahdollisesti liittyvät oopperaan (Malkavaara 2011: 23).

Vuonna 2017 Suomi 100 -juhlavuonna sävellettiin paljon oopperoita, yhteensä lähes toista kymmentä uutta teosta (Valtioneuvoston kanslia 2018: 122). Samaisena vuonna sävellettiin myös kaksi lapsille suunnattua oopperaa, *Ihmepoika A* sekä *Dumma Kungen*, jotka ovat tutkimukseni keskiössä. Kertooko lasten huomiointi oopperan tarpeesta saada uusia yleisöjä vai yleisötyön merkityksestä nykypäivänä? Todennäköisesti molemmista.

On myös sanottu, että toisinaan ooppera mittaa hyvinvointia ja että teokset heijastelevat aikaansa (Hautsalo 2017: 24). Vaikka ooppera muodostaa täysin oman kenttensä ja historiansa, kertoo se moniulotteisuutensa takia jotain myös muista taiteenmuodoista kuten säveltaiteesta,

teatteritaiteesta, kirjallisuudesta ja tanssitaiteesta (Hautsalo 2018). Siksi sen tutkiminen on merkityksellistä erityisesti uusista kiinnostavista näkökulmista, joita juuri lapset oopperatraditiossa ilmentävät. Tutkimusta oopperasta onkin tehty jo runsaasti niin oopperan historian, säveltäjien tutkimuksen kuin uudempien metodeiden mahdollistamien tavoin esimerkiksi Henry Baconin (1995), Pekka Hakon (2002) ja Liisamaija Hautsalon (2008, 2017, 2018), Mikko Heiniö (1999) toimesta. Oopperan konventioista tutkimusta on tehnyt muun muassa tutkija J. Merrill Knapp kirjassaan *The Magic of Opera* (1972). Lastenmusiikkikulttuuria ja lastenteatteria käsitellään esimerkiksi tutkija Taru Leppäsen *Vallatonta musiikkia* -kirjassa (2010) ja useissa pro gradu -tutkimuksissa (ks. Kapiainen 2010; Hohti 2016). Pro gradu -tutkimuksia on tehty myös oopperakasvatuksesta (ks. Toivanen 2015; Malkavaara 2011).

Tämä tutkimus etenee käsitteiden avaamisen ja määrittelyn jälkeen taustalukuun, jossa tuodaan esiin muun muassa Suomessa sävellettyjen lasten- ja koululaisoopperoiden historiaa ja teoksissa nähtyjä toteutusmenetelmiä. Taustaluvussa pureudutaan myös tutkimukseni viitekehykseen sekä relevantteihin aiempiin tutkimuksiin. Luvussa 4. esitellään tutkimusaineisto, metodit ja metodologiat, minkä jälkeen tutkimuksessa sukellaan itse analyysiin. Analyysin jälkeen kootaan yhteen analyysissä esille tulleita asioita ja pohditaan analyysin tuloksia. Viimeisessä luvussa vedetään tutkimus yhteen: mitä tämän tutkimuksen perusteella voisi olla tiedossa lastenoopperoiden saralla lähivuosina?

Tutkimus on syntynyt kiinnostuksesta oopperaa ja taiteenlajin uusia yleisöjä kohtaan. Suuren määrän oopperoita nähneenä, olen pohtinut, miten oopperan taiteenlajina voisi saada jalansijaa myös nuorten keskuudessa. Uudet oopperan toteutustavat luovat kiinnostavia uusia oopperateoksia, joissa ilmenee se, että ooppera on taiteenlajina erilaisiin muotoihin venyvä. Oopperan pitkät perinteet eivät välttämättä kahlitse vaan voivat mahdollistaa, mikäli näitä perinteitä osataan hyödyntää ja tarvittaessa myös rikkoa.

2. OOPPERA JA LASTEN MAAILMA: TUTKIMUKSEN KESKEISET KÄSITTEET

Tässä kappaleessa määritellään tärkeitä käsitteitä, joille tämä tutkimus perustuu. Olennaisia käsitteitä ovat ooppera, tarkemmin juuri lastenooppera, sekä oopperan käsitteen kautta ilmenevä ja sille ominainen teoskäsitely. Näitä käsitellään ensimmäisessä ja toisessa alaluvussa.

Koska tutkimus kohdistuu oopperan lajityypillisiin konventioihin, määritellään yleisimmät musiikilliset, kerronnalliset ja visuaaliset konventiot luvussa 2.1.2. Tässä luvussa sivutaan myös oopperan ulkoisia konventioita eli sellaisia konventioita, jotka eivät sisälly oopperataiteeseen vaan joita on esimerkiksi yleisöön kohdistuvat rakenteet. Samaisessa luvussa sivutaan myös eri oopperalajien eroja. Erityisesti luvussa nostetaan esille 1700-luvulla syntynyt *opera buffa* -muoto ja siihen liittyvät konventiot sekä Richard Wagnerin (1813–1883) kokonaistaideteosajatukselle nousevat konventiot.

Kappaleen loppupuolella käsitellään myös lyhyesti taidekasvatuksen terminologiaa sekä nykypäivänä tärkeäksi nousseen yleisötyön aihealueita. Tutkimuksessa analysoidut teokset peilaavat vahvasti näiden alueiden ideologioita.

2.1. Ooppera

Ooppera on laaja ja moniulotteinen termi, joka kattaa sisälleen monia eri tyylejä, lajeja ja käsityksiä. Oopperaa ryhdyttiin kutsumaan termillä ooppera vasta 1630-luvulla, vaikka sen juuret kantavatkin pidemmälle (Kontunen 1994: 71). Sen määrittelemisen onkin sen ulottuvuuksien kannalta haastavaa, sillä pitkän historiansa aikana oopperaksi on määritelty teoksia kunkin silloisen aikakauden ja tyylin mukaisesti. (Bacon 1997: 15; Montemorra Marvin & Thomas 2006: 1.)

Ooppera-termin etymologia, eli alkuperä, viittaa latinan- ja italiankieliseen sanan *opus* eli teos tai työ, jonka monikkomuoto on *opera*. Italiaksi esimerkiksi *opera in musica* tarkoittaa musiikkiteosta (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 62). Teos onkin oopperan merkittävimpiä etymologisia määrittelyjä, sillä ooppera pääpiirteittäin määritellään

draamalliseksi ja näyttämölliseksi taidelajiksi, jossa teksti, musiikki ja näyttämön tapahtumat luovat yhtenäisen kokonaisteoksen (Bacon 1997: 15; Hosiaislouma 2003: 660).

Ooppera on siis näyttämölle rakentuva teos, jota yleisö katsoo, seuraa ja kuuntelee. Käsitteenä teos on myös moninainen ja sen haastavuus liittyykin termin monimerkityksellisyyteen, sillä teoskäsitys on niin ikään historiallinen (Mäkelä 2003: 137). Oopperateokseen kuuluu teksti ja musiikki, eli libretto ja sävellys, joidenka suhde on oopperatutkimuksen ikuisuuskysymyksiä (Hautsalo 2008: 4). Tärkeiksi osa-alueiksi on myös noussut ohjaus sekä toisinaan myös koreografia. Nykyinen teknologia on luonut oopperan ympärille myös valo- ja äänisuunnittelun, joka tukee oopperateosta ja tarinankerrontaa (Hautsalo 2017: 22).

Ooppera on teoksen lisäksi myös *esitys*, joka terminä vaatii ehdottomasti avaamista. Esitys voidaan määritellä usean näkökulma kautta, kuten esimerkiksi antropologian, sosiologian, kielitieteen ja performanssitieteen näkökulmasta (Carlson 2004 [1996]). Esitys kuitenkin nähdään yleisesti kulttuurisena toimintana. Sanana esitys on verbin esittää johdettu teonimi, joka viittaakin ihmisten tapaan esittää jokin tietty asia esityksen keinoin. Ooppera on osa länsimaisen taidemusiikin kenttää, jonka takia sitä voidaankin kuvata Marvin Carlsonin kirjassakin (2004 [1996]) esitetyn Milton Singersin teorian mukaan kulttuuriseksi esitykseksi, jolla tarkoitetaan yhteisön järjestettyä toimintaa, ja johon kuuluu esiintyjät ja yleisö. (Carlson 2004 [1996]: 28.)

2.1.1. *Lapsiooppera, lastenooppera vai koululaisooppera?*

Rakkaalla lapsella on monta nimeä, niin kuin on myös lapsille suunnatuilla oopperoilla: on koululaisoopperaa, lastenoopperaa, koko perheen oopperaa, nuoriso-oopperaa, satuoopperaa, minioopperaa ja niin edelleen. Merkityksellinen ero termeissä on siinä, että onko teos tehty lapsiyleisölle vai yhdessä lasten kanssa, esitetty missä ja miten, millainen kesto teoksella on sekä onko esityksessä nähdyt roolit millaisia. Nämä erot korreloivat sen kanssa, mitä termiä teoksesta käytetään. Todellisuudessa termejä käytetään hyvin paljon ristiin sekä synonyymeinä. Viimeiseksi säveltäjän tai teoksen tilaajan määritelmä on se, jolla teosta kutsutaan. (Hako 2002: 147–157; Häyrynen 2011.) Seuraavaksi avaakin yleisesti nähtyjä termejä pohjaten siihen, miten nimikkeitä on edellä mainittujen lähteisiin viitaten käytetty:

Lapsiooppera näyttäisi olevan eräänlainen yleistermi teoksille, jotka ovat suunnattu lapsille ja lapsiyleisölle. Näissä ei kuitenkaan välttämättä lapset ole mukana tekoprosessi tai lavalla suuremmissa rooleissa. Lapsiooppera- ja lastenooppera -termejä käytetään ristiin, jonka takia tämä jako ei ole yksiselitteinen. Tässä tutkimuksessa termiä lapsiooppera käytetään teoksista, jotka ovat suunnattu lapsille, mutta tekoprosessiin ei ole otettu lapsia mukaan.

Lastenooppera on yksi yleisimmistä termeistä, jota lasten kanssa tehdyistä teoksista käytetään. Sitä käytetään osin myös lapsille suunnatuista oopperoista, mutta termin lapsi sanan genetiivimuoto luo assosiaation siitä, että teos on todella lasten oma. Tässä tutkimuksessa termiä käytetään oopperoista, jossa lapset ovat olleet mukana tekoprosessissa, joko musiikin, tarinan tai visuaalisen ilmeen rakentamisessa. Myös jos esityksen rooleista suurin osa on lapsirooleja, käytetään tutkimuksessa tässä tapauksessa termiä lastenooppera.

Nuoriso-oopperat ovat oopperoita, jossa kohderyhmänä on juurikin nuoriso, eikä enää pienimmät lapset. Määritelmänä nuoriso on hieman rajatumpi verrattuna lapseen ja nuorisona pidetään jo melkein aikuisiän kynnyksellä olevia ihmisiä.

Minioopperoista puhutaan silloin kun teos on kestoaltaan poikkeuksellisen lyhyt. Poikkeuksellisen lyhyeksi luetaan yleensä oopperat, jotka ovat noin 30 minuutin kestoisia kokonaisuuksia.

Koko perheen oopperaa on käytetty kuvaamaan teosta, jossa ulottuvuuksia on useita ja tämän vuoksi myös aikuisen elämys on kokonaisvaltainen. Voitaisiin kuitenkin sanoa, että termiä näkee käytettävän enemmän koko perheelle sopivan oopperan markkinointitarkoitukseen. Esimerkiksi hyvin perinteisten oopperoiden, kuten Mozartin Taikahuilun, markkinoinnissa tätä on käytetty.

Koululaisooppera termiä käytetään, kun teos on syntynyt koulutuksen tuotteena ja istuu osaksi opetussuunnitelmaa. Erityisesti tätä termiä on käytetty Suomen Kansallisoopperan lastenoopperoiden yhteydessä, kun niitä on esitetty kouluissa yhdessä koulun oppilaiden kanssa. Koululaisoopperoiden tavoitteena on lisätä oppilaiden tuntemusta oopperasta taidemuotona sekä luoda vahva ja vaikuttava oopperakokemus. Myös tavoitteena on vahvistaa sosiaalisia vuorovaikutustaitoja ja itsetuntemusta. Suomen Kansallisooppera on tuottanut koululaisien

kanssa oopperoita jo 17 vuoden ajan, ja arviolta 20 000 oppilasta noin kolmestasadasta koulusta on päässyt mukaan kyseisiin produktioihin. (Suomen Kansallisooppera ja -baletti 2019b¹.)

Satuoopperat ovat niin ikää lapsille suunnattuja teoksia, jotka pohjaavat satuihin. Sadut ovat kirjallisuuden osa-alue, jotka tulevat lapsille tutuksi jo hyvin varhain. Sadut perustuvat fiktoon ja yleensä tarinassa on joku opetus. Sadut ja myytit ovat olleet hyvin suosittuja oopperatarinan perusteita jo hyvin varhain. (Bacon 1995: 16.)

Lapsille suunnattujen oopperoiden käsitteet ovat siis hyvin monipuolisia ja haasteellisia. Käsitteitä on monenlaisia ja termit vaihtelevat laajasti, eikä niiden käyttö ole yksiselitteistä. Myös koko ajatus lapsille suunnatuista oopperoista on ongelmallinen, sillä siihen sisältyy samanlainen oletus kuin lastenteatterin käsitteeseen; teos on jotain muuta kuin perinteistä oopperaa ja suunnattu tietynlaiselle yleisölle. Tällaisessa tilanteessa on vaara, että lapsi nähdään aikuisen toisena. (Leppänen 2010: 21.)

Kuten mainittu, on eri asia, onko teos lapsille suunnattu ooppera vai lasten kanssa yhdessä tehty ooppera. Tämä tulee ottaa huomioon tässä tutkimuksessa, jossa molemmat oopperateokset ovat tehty yhdessä lasten kanssa. Silloin aikuinen–lapsivaltarakenne on toki olemassa, mutta erilainen riippuen siitä kuinka paljon lapset ovat vapaasti saaneet vaikuttaa teoksen tekoon (Leppänen 2010: 28). Kun lapsille suunnattua oopperaa ovat pääsääntöisesti tehneet ammattimaiset oopperantekijät ja jos he ovat sanelleet teoksen olevan lapsille suunnattu, onko tämä vain valtaa pitävien aikuisten näkemys? Kun lapset ovat itse päässeet mukaan tekemään oopperaa ja heidän näkemyksensä on otettu osaksi teosta, voidaanko tällöin puhua todellisesta lapsioopperasta?

Lapsille suunnatuissa oopperoissa on aikojen kuluessa noussut tyypillisiä piirteitä, joita ovat muun muassa karrikatyyriset hahmot, nopeatempoisuus, visuaalinen värikkyys ja teoksen kesto. Usein oopperat perustuvat myös seikkailunlogiikkaan, jolla tarkoitetaan tässä yhteydessä sadun omaista arkitodellisuudesta poikkeavaa logiikkaa, joka etenee johonkin kohtausten ketjuun jännityksen edetessä tarinan päämäärää ja opetusta kohti. Lavastus on usein hyvin minimalistinen, mikä mahdollistaa helpon siirtämisen ja nopeat ja kevyet vaihdot kohtausten välissä. Tällöin yleisöltä vaaditaan mielikuvituksellisuutta. Lapsille suunnatut oopperat

¹ Tästä eteenpäin Suomen Kansallisoopperan ja -baletin internetsivuihin viitattaessa käytetään lyhennettä SKOB.

rakentuvat usein myös fiktiomaailmaan ja toisinaan jopa fantasialle. (Ks. Hako 2002: 147–157; Häyrynen 2011.)

Tämän tutkimuksen taustaluvussa 3 palataan erittelemään erilaisia lapsi- lasten-, koululais- nuoriso- ja minioopperoita, joita Suomessa on sävelletty suomalaisenoopperan varhaisvaiheista asti. Kappaleessa pyritään myös selventämään, millaisia teoksia on tehty, mikä näissä teoksessa on kiinnostavaa sekä teosten suhdetta perinteisten oopperateosten jatkumoon.

2.1.2. *Oopperan konventioita*

Konventioilla tarkoitetaan tiettyjä vakiintuneita käytänteitä tai representaation muotoja, jotka liittyvät tiettyyn tyyliin, lajiin tai rakenteeseen (Hosiaisuusluoma 2003: 468). Jotta voidaan määrittää esimerkiksi, onko teos oopperaa, tulee sen sisältää oopperalle tyypillisiä rakenteita ja konventioita.

Oopperan lajityypin historialliset muutokset näkyvät nimenomaan konventioissa, jotka ovat muuttuneet oopperan uudistumisen myötä. Oopperan historian tutkimuksessa oopperan tyyliä ja konventioita sekä niiden muutoksia on tutkittu paljonkin (ks. Montemorra Marvin & Thomas 2006; Knapp 1972; Levin 1960). Kuitenkin esimerkiksi Roberta Montemorra Marvinin ja Downing A. Thomasin toimittamassa kirjassa *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries* (2006) johdannossa todetaan, että oopperateokset on luotu tiettyinä aikoina, tietyssä paikassa ja tietyille ihmisille (Montemorra Marvin & Thomas 2006: 1). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö oopperateosta voisi esittää ja todentaa muualla, ja muussa ajassa kuin sen syntykontekstissa. Nykypäivänä ollaan kuitenkin tietoisia esittämään ja ymmärtämään teoksen historiallista kontekstia sitä esitettäessä (Levin 1960: 6).

Ooppera on mielenkiintoinen tyylikonventioiden näkökulmasta, sillä taiteen ooppera itsessään sisältää suuren määrän eri tyyliuuntauksia. Suurimmat erot oopperan konventioissa perustuvat italialaisen, ranskalaisen ja saksalaisen oopperatraditioiden eroihin sekä eri aikakausien tyyliuunnille, joita ovat esimerkiksi barokkiooppera, romantiikan ajan ooppera, modernit oopperat ja niin edelleen. Myös oopperan pitkät perinteet ja useat murrokset ovat muuttaneet konventioiden hierarkiaa ja merkityksiä. Ooppera tyylinä on kehittynyt vuosien aikana paljon ja se on muuttunut ja uusiutuu yhä jatkuvasti, ja kuten tutkija Henry Bacon kirjoittaa: ”Oopperan

historiassa on otettava huomioon toisaalta kansalliset traditiot, toisaalta ylikansalliset lajityyppeihin liittyvät konventiot” (1995: 10). Vaikka onkin vaikea määritellä täysin mustavalkoisesti niitä rakenteita, jotka tekevät oopperateoksesta juuri oopperaa, mutta voidaan kuitenkin nähdä selkeitä toisintoja niin teoksen tekoprosessissa, musiikissa tai kerronnassa. Kuitenkin tietyt konventiot ovat edelleen relevantteja, kun määritellään teoksia oopperoiksi. (Bacon 1995: 10; Katz 1986: 7.) Seuraavaksi esittelen yleisesti erilaisia tyyllilajeja ja näiden konventioita, minkä jälkeen syvennyn erikseen musiikillisiin, kerronnallisiin, visuaalisiin ja ulkoisiin konventioihin.

2.1.2.1. Konventioeroja eri tyyllilajeissa

Karkeasti ottaen ooppera on jaettu koomiseen ja vakavaan oopperaan, joka perustuu antiikin draaman tyylijakoon tragediaan ja komediaan. Kreikkalaisen 400-luvun eaa musiikkidraamasta keskiajan messujen, renessanssin aikaisten pastoraalidraamojen ja oratorioiden pohjalta kehittyi nykypäivänä paljon esitetty italialainen *opera seria*, joka vakiinnutti paikkansa 1700-luvulla niin kutsuttuna vakavana oopperana. (Bacon 1995: 128; Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 65.) *Opera serian* välisoitoista, *intermezzoista*, kehittyi vähitellen koominen oopperatyyli *opera buffa*, joka myöhemmin 1750-luvulla vakiinnutti paikkansa itsenäisenä oopperatyylinä. (Bacon 1995: 147, 152; Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 65) *Opera seriaa* ja *opera buffaa* pidetään oopperan päälajeina (Hosiaisluma 2003: 660). Näiden kahden oopperailmiöiden erilaiset ajatukset muodostivat edelleen todennetun jaon vakavaan ja koomiseen oopperaan. Jakomenetelmää ollaan edelleen noudatettu enemmän tai vähemmän, vaikkakin niin koominen kuin vakavakin ooppera sisältävät molemmat vielä kattavan kirjon erilaisia alalajeja. Toisaalta jakoperuste on keinotekoinen ja ei kata kaikkea, kuten Saksassa vaikuttaneen 1700-luvun loppupuolen tarinallisia singspielejä, 1900-luvun realismiin rakentuvaa verismiä tai tämän ajan jälkeisiin modernismin tyylejä.

Italialainen ooppera kehittyi jo 1700-luvulle tultaessa tietynlaiseen kaavaan, joka näkyy teoksissa edelleen. Oopperat perustuivat aarioiden ja resitatiivien vuorotteluun (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 64). Tämä oopperatyyli pohjautuu Italiassa varhaisbarokin aikana alkaneelle kehitykselle, jolloin jo 1600-luvulla alettiin korostaa puhutun sanan vaikutusta musiikin keinoin. Tuloksena tälle ooppera ja laulu kehittyivät siihen muotoon, joissa ne nykyisin tunnetaan. Tämän ajan oopperat ovat usein kolme näytöksisiä teoksia, jossa näytökset sisältävät

noin 10-15 kohtausta, joissa aariat ovat usein kohtauksen lopussa. Harvinaista on, että aaria on alussa tai kohtauksen keskellä. Aariata edeltävät kohtauksen affektin syveneminen, joka syvenee entisestään aariassa ja näin ollen valmistelee laulajan poistumisen lavalta. Aarioiden ohella on pieniä yhtyenumeroita, ja yleistä onkin, että ensimmäinen ja toinen näytös päättyvät usein duettoon ja kolmas kuoroon. Henkilöitä 1700-luvun italialaisessa oopperassa on yleensä kuusi, jotka jakautuvat selkeisiin hahmoihin: toimintaa ylläpitävään hallitsijaan, ykkös- ja kakkospariin ja sivuosien luottohenkilöihin. (Murtomäki 2016.)

Italialaisessa oopperassa, niin *opera buffassa* kuin *opera seriassa*, laulajien rooli oli tärkein 1800-luvulla, mutta laulajilla oli selkeä hierarkia, joka näkyy esimerkiksi aarioissa ja niiden määrissä. Libretistin tuli miellyttää sekä laulajia ja säveltäjiä, joten hänen tuli kirjoittaa laulajille tietty määrä aarioita teokseen: päähenkilöt, *primo uomo* ja *prima donna* lauloivat yleensä viisi aariaa; ensimmäisessä ja toisessa näytöksessä yhdestä kahteen ja kolmannessa näytöksessä yhden. *Secondo uomolla* ja *seconda donnalla* sai olla korkeintaan kolme aariaa ja muilla korkeintaan yksi aaria. (Murtomäki 2016.)

Italialaisen oopperan rinnalle alkoi 1800-luvulla alkaen syntyä monenlaisia oopperatraditioita eri puolille Eurooppaa, erityisesti Ranskaan ja Saksaan. Ranskassa ranskalaiset oopperatyylit kuten *grand opéra* ja *opéra bouffe* pohjautuivat pitkälti italialaiseen oopperan malliin ja näin ollen samaan koominen–vakava-jaotteluun (Lazarus 1990: 105–106). Saksassa oopperatyylit perustuivat saksalaisiin laulunäytelmiin ja näistä kehittyi omalainen saksalainen oopperatyyli *Singspiel* (Bacon 1995: 101). Samoihin aikoihin Englannissa alkoi syntyä omia englannin kielisiä teoksia, vaikka suuremmaksi osaksi esitettiin italialaista ja ranskalaista oopperaa (Em.: 560). Myöhemmin myös Venäjälle ja Tšekkeihin syntyi vahvat oopperatraditiot, joita edustivat oopperasävellyksillään esimerkiksi Modest Musorgski (1839–1881), Pjotr Tšaikovski (1840–1893), Antonin Dvořák (1841–1904), Leoš Janáček (1854–1928), Dimitri Šostakovitš (1906–1975). (Em.: 416, 437, 440, 547.)

Ranskalaisen oopperan tyylikirjo esimerkiksi 1800-luvulla perustui vahvasti instituutioihin eli teattereihin. Tiettyssä teatterissa esitettiin tiettyjä teoksia. Ranskalaiset oopperat muistuttavat italialaisia ooppereita, mutta niissä on myös suuria eroja. Muun muassa aariat ranskalaisissa ooppereissa ovat italialaisia yksinkertaisempia ja laulullisempia kun taas resitatiivit italialaisiin verrattuna melodisempia, joissa tahtilajit vaihtelivat. Ranskalaisissa ooppereissa oli yleensä balettiosuuksia, mitä ei juuri käytetty italialaisissa teoksissa. (Kontunen 1994: 91.)

Saksalaiset oopperat olivat vielä 1800-luvulla hyvin laulunäytelmämäisiä eli Singspielejä, joissa kansanomaisen tarttuva laulusävelmä vuorotteli puhutun dialogin kanssa (Lazarus 1990: 393). Kuitenkin romantiikan aikana saksalaisten säveltäjien oopperat alkoivat mullistaa oopperan aikaa. Pelastusooppera on myös eräs saksalaisena oopperamuotona nähty oopperatyyli, jossa koko juoni tähtää teoksessa esiintyvän henkilön dramaattiseen pelastumiseen (Lazarus 1990: 392).

Saksalaisista oopperasäveltäjistä Richard Wagner (1813–1883) rakensi täysin omanlaisen oopperatyylin, musiikillisen draaman (*musikdrama*). Tyyli mielletään saksalaiseksi romanttiseksi oopperaksi, jossa ajatuksena on libreton, musiikin ja visuaalisten elementtien täydellinen tasa-arvoisuus ja yhteistyö (Kontunen 1994: 132). Tätä hän kutsui termillä *Gesamtkunstwerk*, eli kokonaistaideteos. Kaikkien osa-alueiden tuli toimia yhdessä. Wagnerin ajatukset ja uudistukset vaikuttivat nykyoopperoiden syntyyn. Richard Wagner vei myös oopperataiteelle muotoutunutta motiivi- ja teematekniikkaa omaan suuntaansa ja hän kehitti johtoiheteekniikan, joka on yksi romanttisen ajan oopperaan kuuluvia musiikillisia konventioita. (Bribitzer-Stull, Lubet, & Wagner 2007: 4–6.) Johtoiheella tarkoitetaan musiikillista ainesta, jonka tehtävänä on viitata johonkin tiettyyn hahmoon, tunteeseen tai aikaisempaan tapahtumaan. (Kontunen 1994: 133.)

Poliittisten ja sosiaalisten asioiden kerronta on vaihdellut oopperatyyleissä paljon. Kuitenkin useasti teoksista voi löytää aiheita, jotka viittaavat sen hetkiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Siinä missä *opera buffa* -tyyliset teokset sijoittuvat historiaan, vaikka käsittelevätkin aikansa ongelmia hieman jopa kaunistellen, on esimerkiksi verismin tyylisuuntaiset teokset suoraa realismia kaunistelematta (Bacon 1995: 635).

Vaikka tämän tutkimuksen teokset ovat tyyliltään lastenoopperoita, sekoittuu niissä oopperan hyvin monet perinteet ja teoksista nousee viitteitä edellä mainittuihin tyylisuuntiin. Tutkimukseni kannalta on kuitenkin epärelevanttia eritellä näiden kaikkien lajien konventioita, sillä mainittuja oopperan lajeja yhdistää laajemmat musiikilliset, kerronnalliset, visuaaliset ja ulkoiset konventiot, jotka esittelen seuraavissa luvuissa.

Musiikillisia konventioita ovat kaikki tyylille oleelliset määritelmät, kuten aariat, resitatiivit, alkusoitto. Nämä sisältävät tietyt rakenteet, joiden perusteella osat ovat luokiteltavissa. Juuri ehkäpä näissä rakenteissa on ajallisesti tapahtunut eniten muutoksia, ja kun oopperoita yritetään jakaa ajallisiin periodeihin, on näillä rakenteilla osuutta aikaperiodin arvioinnissa.

Libreton merkitys on muuttunut historiassa, ja eri tyyllilajien tapauksessa libreton merkitys on erilainen. *Opera seria* -aikana ja tyyliässä runous oli musiikin palvelija, Wagnerin oopperoissa taas teksti ja musiikki tuli olla tasa-arvoisessa suhteessa, ja valintatilanteessa musiikin piti palvella tekstiä (Bribitzer-Stull, Lubet & Wagner 2007: 5).

2.1.2.2. Musiikillisia konventioita

Ooppera on summa draamaa ja musiikkia. Draama, eli kerronta on istutettu musiikkiin, joka on taas yleensä teoksessa läpisävelletty eli musiikki etenee yhtenäisesti kohtauksesta toiseen. Ilmeisin musiikillinen konventio on oopperalle tyypillinen laulutyyli, jota kutsutaan joko oopperalauluksi tai klassiseksi lauluksi, jossa tarkoituksena on vuorosanojen esittäminen laulaen niin solistien kuin kuoron toimesta. (Lazarus 1990: 391.)

Aaria tulee italian kielisestä sanasta *aria*, joka tarkoittaa alun perin mitä tahansa laulettavaa melodiaa. Oopperassa aarialla tarkoitetaan itsenäistä kokonaisteokseen kuuluvaa lauluosuutta, jonka laulaa laulusolisti. Aariat ovat yleensä taidokkaita laajakaarisia tai taiturikuvioisia lauluja, jotka ovat sävelletty sooloäänelle. (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983a: 2.) Ne ovat yleensä selvärakenteisia ja soitinsäestyksellisiä. Aarioitakin on erilaisia, kuten juuri ennen lavalta poistumista edeltävä poistumisaaria eli *aria di sortita* tai sivuosalle sävellettyjä *aria del sorbetto*, jolloin yleisö sai tilaisuuden poistua hakemaan virvoketta, sekä lyhyt pienimuotoinen aariatyyli eli *arietta*. Tunnetuimpia aariamuotoja ovat *da capo* -aariat, jotka olivat yleisiä erityisesti oopperan varhaisvaiheina. Aariat syntyivät alun perin resitatiivin vastakohdaksi. (Lazarus 1990: 387.) Aariassa kerronta hidastuu, joskus jopa pysähtyy ja aariassa keskitytään sen hetkiseen tunnetilaan ja tunnelmaan. Aariat perustuvat sanojen toistoon ja yleisin muoto onkin neljän fraasin mittainen. (Knapp 1972: 57–60; Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983a: 2; Lazarus 1990: 13.)

Resitatiivi on puheenomainen laulumuoto, joka on tarinankerronnallisesti aariaa merkityksellisempi osuus (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 114). Resitatiivin merkitys on nykyopperassa selvästi aariaan verrattuna vähentynyt ja resitatiivien kultakausi olikin 1600-luvun ranskalaissa lyyrisissä oopperoissa. Resitatiivien tarkoitus on kuljettaa juonta eteenpäin mietiskelevien aarioiden välissä. Resitatiiveja on monenlaisia, joita ovat esimerkiksi *semplice* eli yksinkertainen ja *secco* eli kuiva. Nämä olivat yleensä cembalon säestämiä. Sen sijaan *accompagnato* muotoiset ovat melodisempia ja ilmeikkäämpiä orkesterisäestyksellisiä resitatiiveja. (Knapp 1972: 48–51; Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983b: 114; Lazarus 1990: 388.)

Ensemblet ovat oopperataiteessa yksi ominaislaatuimpia asioita. Ensembleilla tarkoitetaan lauluryhmiä, joissa yhtä äänialaa edustaa yksi laulaja (Knapp 1972: 67; Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983a: 102). Ensemblet voivat olla kokoonpanoiltaan triosta esimerkiksi sekstetteihin. Ensemblessä voi olla useampi saman äänialan edustaja, mutta tällöin laulajat laulavat eri ääniä. Eri laulajat jaetaan naisten ja miesten kesken ja ne ovat seuraavat korkeista matalaan: sopraano, mezzosopraano, alto, tenori, baritoni ja basso. Näiden lisäksi naisten korkeaa sopraanoa kutsutaan yleensä koloratuurisopraanoksi ja korkeaa miesääntä kontratenoriksi (Knapp 1972: 84–88). Ensemblet esiintyvät yleensä yhdessä, vaikka ensemblekohtaus voi sisältää tämän lisäksi myös yhden äänialan solistiakin kohtauksia samaisen kohtauksen sisällä. (Em.: 67–68.)

Kuoro on laajempi kokonaisuus laulajia, jossa äänialoja edustaa useampi laulaja (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983a: 229). Kuorolla on usein niin kerronnallisia kuin musiikillisia tehtäviä, jolloin sen moniääniset vivahteet tuovat musiikkiin juuri oopperalle merkityksellisiä laulu- ja sointitarkoituksia. Kohtaukset voivat loppua kuoro- tai ensemblekohtaukseen, jossa on yleistä, että kaikki kohtauksessa nähdyt hahmot ovat lavalla. (Knapp 1972: 16–17; Abbate & Parker 1989: 155.)

Orkesterilla on oopperassa oma merkityksensä ja musiikillisesti orkesteri onkin todella vaikuttava elementti (Knapp 1972: 10). Oopperaorkesteri eroaa sinfonisesta orkesterista yleensä niin, että se on sijoitettu pois yleisön nähtäviltä, yleensä niin kutsuttuun orkesterimonttuun. Kooltaan oopperaorkesteri voi olla yhtä suuri kuin sinfoniaorkesteri ja se voi sisältää kaikki samat soitinryhmät jousisoittimista lyömäsoittimiin. Orkesteri on oopperoissa usein säestävässä roolissa. (Em.: 91.)

Orkesterissa harmoniat ja rytmiikka luovat erilaisia tunnelmia ja liikuttavat oopperateosta erilaisiin hetkiin. Säveltäjät onnistuvat rakentamaan erilaisia merkityksiä pienilläkin musiikillisilla keinovaroilla, kuten teemoilla ja motiiveilla, joita usein varioidaan koko teoksen ajan. Myös esimerkiksi unisonoja ja pidätyksiä käyttäen voidaan korostaa jotain tunnetta tai dramaattisuutta. Eri soittimilla luodaan erilaisia värejä, jotka ovat merkityksellisiä tarinan kerronnassa. Näitä käsitellään lisää kerronnallisia konventioita käsittelevässä alaluvussa.

Alkusoitot ja välisoitot eli *intermezzot* ovat orkesterin esittelypaikka, jossa orkesterin virtuoosisuudella voidaan leikkiä (Knapp 1972: 94). Esimerkiksi alkusoitto on yksi soitannollinen osuus, joka voi kuulua osaksi oopperaa. Jopa alkusoittojen merkitykset ovat vaihdelleet historian kuluessa paljon, ja esimerkiksi säveltäjä Jean-Baptiste Lullyn (1632–1687) aikana alkusoitolla oli tapa saada yleisö hiljentymään ja ymmärtämään, että teos on nyt alkanut. Tällöin alkusoitto on ollut voimakasäänistä ja tekstuuriltaan nopeaa. (Knapp 1972: 16.) Tähän verrattuna esimerkiksi Richard Wagnerin *Tristan und Isolde* -alkusoitto ottaa täysin erilaisen otteen alkusoittoihin: alkusoitossa esitellään koko teoksen läpi kantava *Tristan* -sointumotiivi, joka sisältää useita ulottuvuuksia niin musiikillisesti kuin kerronnallisestikin. Sointu on kuin metafora kuoleman, rakkauden ja elämästä unelmoimisen välillä. (Bribitzer-Stull, Lubet & Wagner 2007: 111).

2.1.2.3. *Kerronnallisia konventioita*

Toinen oopperan osatekijä on siis draama, jolla tarkoitetaan tekstiä eli kirjallista muotoa, johon liittyy teatteri (Heinonen & Reitala 2001: 21). Oopperan draama pohjautuu librettoon. Libretto on tekstityyli, jossa koko teoksen vuorosanat ovat kirjoitettu ilman musiikkia tekstimuotoon. Libretto on oopperan tärkeimpiä kerronnallisia välineitä, joka yleensä tehdään jo ennen kuin musiikillista lähtökohtaa on alettu luomaan tai yhdessä musiikillisen struktuurin kehittyessä (Koskimies, Kauko, Harenko ym. 1983a: 246). Libretossa kerrotaan tarina ja onkin perinteistä, että oopperan kerronnassa on jopa useita rinnakkain kulkevia tarinoita, jotka etenevät teoksessa limittäin: päätarina ja usein sivuhenkilöitä koskeva sivutarina. (Knapp 1972.)

Libretisti on kerronnallisen osion tekijä, joka kirjoittaa libreton. Usein libretisti on eri henkilö kuin säveltäjä, mutta esimerkiksi Richard Wagner kirjoitti omien oopperoidensa libretot. (Bribitzer-Stull, Lubet & Wagner 2007: 4). Libretistin tulee olla tietoinen oopperan

lainalaisuuksista, jotta tekstin merkitys ja kulku toimii kokonaisteoksessa libretistin ja säveltäjän yhteistyö tukee kerronnallisten konventioiden rakentumista. (Knapp 1972: 24).

Dramaturgia on yksi oopperan kerronnallisista osa-alueista ja sillä tarkoitetaan esteettistä logiikkaa, jolla esitys on järjestetty tilaan, aikaan ja suhteeseen esimerkiksi yleisön kanssa. (Heinonen & Reitala 2001: 4.) Usein oopperataloissa työskenteleekin dramaturgi, jonka työtehtäviä on esimerkiksi sellaisten teosten muokkaaminen oopperan muotoon, jotka pohjaavat romaaniin tai elokuvaan.

Kerronnallisen tekstin eli draaman välittämiseen oopperassa käytetään näyttelemisen mekanismeja eli pyritään eleillä, kehonkielellä sekä puheen tavoilla tuomaan teksti eloon. Koska usein puhe tai teksti on nopeampaa kuin musiikki, on juuri näytteleminen merkityksellistä tarinnan kerronnan kannalta. Musiikkiin eläytyminen ja tekstin pidentäminen osaksi musiikillista liikettä on näyttelemisen lähtökohta. (Knapp 1972: 16.)

Roolit ja oopperan eri hahmot ovat osa kerronnallisia konventioita. Oopperat sisältävät erilaisia rooleja ja rooleilla on erilaisia kerronnallisia aspektoja. Ääniala voi liittyä roolin luonteeseen tai kerronnan elementtiin ja esimerkiksi oopperateoksen tenorilla on usein solistinen ja vakava rooli. (Knapp 1972: 86.) Myös tyyllilajilla on vaikutusta: esimerkiksi *opera buffa* -tyylissä on perinteisesti erilaisia rooleja, joiden hahmot edustavat tiettyä tyyliä. Näistä muodostuu helposti myös roolipareja, jotka edustavat tätä samaa ajatusta ja näin ollen on mahdollista, että oopperasta löytyy koominen pari tai romanttinen pari. Myös roolit voivat liittyä eri tarinoihin ja näin ollen roolihenkilöistä voidaan tehdä esimerkiksi koomisen ja vakavan rinnalle myös poliittisia. Oopperan musiikillisen tason myötä, tarinoita voidaan kertoa päällekkäin laulaen. *Opera buffassa* hauska juoni toimiikin usein niin, etteivät henkilöt malta kuunnella toisiaan, jonka seurauksena syntyy mitä kummallisimpia väärinkäsityksiä. Laulut sekoittuvat toisiinsa ja tilanteet monimutkaistuvat. (Bacon 1995: 153.)

Soololaulajien roolihaamojen lisäksi myös kuorolla on suuri merkitys: Kuorolla on usein kerronnallinenkin rooli kuten esimerkiksi osallistuminen kohtaukseen, kommentointi kohtauksessa tai olla taustana kohtauksessa. (Knapp 1972: 75.) Kuoron avulla voidaan myös kertoa useaa tarinaa samaan aikaan.

Mainitsinkin jo musiikillisten konventioiden yhteydessä kohdassa myös orkestraation. Erilaisilla orkestroinneilla on pyritty vaikuttamaan esityksen kerronnalliseen kulkuun. Eri soittimia on esimerkiksi käytetty ilmentämään tiettyjä tunnetiloja. Esimerkiksi klarinettia on käytetty luomaan salaperäisiä luonnontunnelmia (Kruckenberg 1993: 147). Toisinaan myös harpulle on annettu kerronnallisia viitteitä muun muassa rakkausaiheisiin. Orkesterilla voidaan kertoa kuulijalle musiikin avulla roolin tulosta tai roolihenkilön tunnetiloista (McMillin 2006: 120).

Itse tarinan kerronta voi olla joko suoraa tai epäsuoraa eli jonkun kolmannen osapuolen kertomaa (Hosiaislouma 2003: 212). Kerronta oopperassa etenee dialogeissa eli roolien vuoropuhelussa repliikkien avulla. Kerronta liikkuu suhteessa aikaan, jolloin se voi olla kronologisesti ajassa etenevää tai siihen voi sisältyä takaumia eli nykyhetkessä palaamista aiempiin hetkiin. Kerronta voi sisältää myös motiiveja, eli kerronnallisesti toistuvia elementtejä. Ajan suhde kerrontaa on kiinnostava, sillä aika vaihtelee tarinassa kuin tarinassakin hyvin paljon. Kerronta voi ennakoida tulevaa tai reflektoida mennyttä. Kerronnassa kerronnan suhde aikaan ilmenee tarkkailupisteenä, joka paljastaa mistä ajallisesta hetkestä kerrontaa tarkkaillaan. (Hosiaislouma 2003:)

Kerronnallisia aiheita oopperoissa on käytetty todella laajasti niin rakkaudesta aina kuolemaan (ks. Lazarus 1990.). Myös näiden yhdistelmiä on nähty eli niin sanottuja rakkauskuolemia, joissa rakastavaiset kuolevat rakkautensa tähden. Usein tämä nähdäänkin stereotyyppisinä oopperan ilmiöinä ja kuuleekin puhuttavan siitä, että ooppera loppuu aina siihen, että kaikki kuolee.

Oopperalle on ollut läpi historian perinteikästä kommentoida yhteiskunnallista tilannetta, ja haastaa yhteiskuntaa sekä tuoda esille siihen liittyviä ongelmia. Näin ollen oopperat ja niiden kerronnallisuus on toiminut yhteiskunnallisen keskustelun avaajina. Aina ei suoraan viitata tilanteisiin tai hetkiin sellaisinaan, vaan yhteiskunnan epäkohdat puetaan toisinaan peitevaatteisiin muun muassa aikamääritystä ja hahmojen tyylejä muuttamalla. Tätä tapaa käytetään, muun muassa *opera buffassa* paljon. Tässä musiikillisuus auttaa kerrontaa ja esimerkiksi helpottaa useiden tarinoiden yhteensovittamista kokonaisuuteen. Tarinallisuudella voidaan sekoittaa fakta ja fiktio, pysyvä ja muuttuva sekä myyttinen ja historiallinen. (Bacon 1995: 16.)

Intertekstuaalisuutta eli johonkin muuhun tekstiin viittaamista, käytetään useasti oopperoissa. Oopperassa saatetaan käyttää esimerkiksi pohjana jotain aiempaa tekstiä tai tarinaa. Teos saattaa sisältää jotain teoksen syntyäikaisen yhteiskunnallisen keskustelun merkkejä, kuten vallassa

olevien hahmojen prototyyppejä. Myös ohjauksellisesti voidaan teoksessa tuoda erilaisia kerronnallisia tasoja esiin, jotka eivät välttämättä sellaisinaan löydy kirjoitetusta tekstistä. (Hosiaislouma 2003: 357.)

2.1.2.4. *Visuaalisia konventioita*

Visuaalisuus on ollut läsnä oopperassa aina ja se onkin konventiona hyvin vahva. Teokseen liittyy puvustus, lavastus ja tarpeisto (Knapp 1972: 112). Nykypäivänä myös valot ja projisoinnit ovat nousseet visuaalisiksi konventioiksi, sillä niitä hyödynnetään lähes jokaisessa esitetyssä oopperassa.

Puvustuksen ajatus on pukea laulajat roolihahmoiksi, jolloin roolit ovat tunnistettavissa. Aikoinaan kun naiset eivät saaneet vielä esiintyä oopperoissa, oli puvustuksen tarkoituksena pukea miehet naisiksi. Puvustus on visuaalisesti tärkeä elementti ja tekee oopperasta uskottavaa. (Knapp 1972: 113.)

Lavastus luo maailmoja, joissa teos tapahtuu ja mihin tarina sijoittuu. Lavasteet voivat olla hyvin konkreettisiakin, kuten taloja tai abstrakteja. Lavasteilla pyritään luomaan myös illuusioita ja tunnetiloja tarinaan. Lavasteista käytetään myös termiä kulissi. Fondi, eli taustakangas on yleensä osa lavasteita. Osana lavastusta kuuluu tarpeisto, jolla tarkoitetaan pienempiä lavalla nähtäviä tavaroita. (Knapp 1972: 113.)

2.1.2.5. *Ulkoisia konventioita*

Ulkoisiksi konventioiksi määritellään sellaiset asiat, jotka ovat osa oopperakulttuuria, mutta eivät varsinaisesti liity teoksen sisältöihin. Tällaisia ovat esimerkiksi maksetut aplodeeraajat, ylimääräiset esitysnumerot, esitystekniikka, kuiskaajat sekä yleisö. (Knapp 1972: 19–21.)

Ulkoisia konventioita on tullut lisää teknologian käytön myötä. Kun esimerkiksi aiemmin käytettiin valona kynttilöitä ilman teknistä henkilökuntaa, on nykyään tekniikan henkilöstö verrattain merkityksellisessä asemassa oopperatuotantojen suorituksessa. Tekniikka on ollut apuna myös oopperatekstin ymmärtämisessä muun muassa tekstityslaitteiden toimesta. (Knapp

1972: 24.) Ulkoisia konventioita voivat olla myös asiakaspalvelu oopperatalossa tai esityksen väliajalla tapahtuva väliaikatarjoilu.

Ulkoisiksi konventioiksi voi myös nähdä yleisön ja sen, miten yleisön jäsenet toimivat vuorovaikutuksessa toistensa ja lavalla tapahtuvan toiminnan kanssa. Lapsioopperoiden yleisörakenne voi erota perinteisen oopperan yleisörakenteesta, siten että lapsiedustus on suurempi. Kuitenkin tutkimuksessani en ota kantaa yleisön suhteeseen, sillä analyysini tapahtuu videotallenteiden välisesti eikä paikan päällä.

Ulkoisten konventioiden tarkastelun jätän tutkimukseni ulkopuolelle. Tutkimuksessani keskitytään musiikillisten, kerronnallisten ja visuaalisten konventioiden tarkasteluun ja näiden yhteyksiin lastenoopperoissa. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan musiikillisia, kerronnallisia ja visuaalisia konventioita, jotka analysoidaan erikseen oopperoittain. Kerronnallisella tasolla tutkitaan libreton ja tarinan kerronnan tasoja sekä tarkastellaan teoksen roolien suhdetta toisiinsa ja tarinaan. Musiikillisina konventioina teoksista nostetaan esille orkesteri ja orkestraatio sekä laulut ja musiikki. Teoksessa ei kuitenkaan tehdä musiikkianalyysiä musiikillisten konventioiden alleviivaamiseksi. Teosten visuaaliset konventiot perustuvat näyttämön lavastukseen, tarpeistoon ja roolien puvustukseen.

2.2. *Taidekasvatus, oopperakasvatus ja yleisötyö*

Molempiin oopperateoksiin, joita tutkimuksessani analysoidaan, liittyy vahvasti taidekasvatus, vielä tarkemmin määritellysti oopperakasvatus. Taidekasvatuksella tarkoitetaan lapsen kasvatukselliseen kokemukseen liittyvää tietoista opettamista. (Louhivuori 2003: 254; Koskinen, Mustonen & Sariola 2010.) Oopperakasvatus rajaa taidekasvatuksen aluetta siten, että taidesuuntaukseksi on valittu ooppera.

Taidekasvatuksen tarkoitus on opettaa lasta ymmärtämään taidetta, ja se sisältää myös ajatuksen oopperakasvatuksesta. Oopperakasvatuksen ideana on sama kuin taidekasvatuksen, mutta erona on se, että keskiössä on ooppera. Kasvatuksen ideana on luoda kokemuksia oopperasta, joka tukee lapsen ymmärrystä oopperan kulttuurista. Oopperakasvatus pyrkii myös olemaan kaikkien tavoitettavissa sekä murtamaan oopperaan liittyviä ennakkokäsityksiä ja ennakkoluuloja. (Koskinen, Mustonen & Sariola 2010.)

Musiikkikasvatuksen tutkimuksen tutkija Keith Swanwickin malli, joka perustuu musiikilliselle kehitykselle, on kiinnostava. Tämän kehityskaaren mukaan yläkoululaiset ovat kykeneviä tunnistamaan musiikillisia rakenteita. (Louhivuori 2003: 256.) Tätä teoriaa vasten peilaan syitä sille, miksi juuri yläkouluikäiset lapset on valittu mukaan esimerkiksi Suomen Kansallisoopperan *Ihmepoika A*-koululaisoopperaan.

Musiikkikasvatuksen tutkija Maija Fredrikson nostaa artikkelissaan ”Lasten musiikillisen kehityksen tutkimus” (2010) esille käsityksen siitä, että musiikkikasvatuksessa ja sen tutkimuksessa lasta tarkastellaan yhä enemmän ja enemmän yksilönä osana kulttuuria. Sen vuoksi lapsen musiikillista kehitystäkin on alettu tarkastella suhteessa lapsen ympäristöön. Näin lapsen musiikillinen ymmärtäminen on osa yhteisöllistä ja kulttuurista kokonaiskuvaa. Lapsi vähitellen samaistuu ympäröivään musiikkikulttuuriin, eli enkulturaatioprosessin kautta oppii musiikista paljon. (Fredrikson 2010: 209–219).

Kun taide- tai oopperakasvatusta tekee taideorganisaatio, vastaa tekemisestä yleensä organisaation yleisötyön osasto. Yleisötyö on Iso-Britanniassa lähtöisin oleva toiminta-ajatus, jolla tarkoitetaan kulttuuriorganisaatioissa tapahtuvaa toimintaa, jolla yleisöä yritetään sitouttaa kulttuuriorganisaatiolle tyypillisiin taiteisiin. (Hietala 2010: 4.) Nykypäivänä yleisöyhteistyötä, tai yleisötyötä tehdään lähes kaikissa isoissa kulttuuritaloissa. Suomen Kansallisoopperassa yleisötyö on ollut oma osastonsa jo pitkään. Vuonna 2017 Suomen Kansallisoopperan ja -baletin yleisötyön tapahtumiin osallistui yhteensä noin 4 347 henkilöä (Almi 2018: 32).

2.3. *Tekijyys ja ammattilaisuus*

Tutkimus sivuaa myös tekijyyden ja ammattilaisuuden käsitteitä, sillä lastenoopperoiden analyyseissä pohditaan myös sitä, kuinka lapset näyttäytyvät osana oopperaproduktion prosessia. Tähän rinnastukseen kuuluu osaksi ei-ammattilaisuuden ja aikuinen-lapsi-valtasuhteiden osa-alueet.

Jo aiemmin mainittu oopperan teoskäsitys on muuttunut ajassa, mikä on vaikuttanut myös siihen, että miten teoksen tekijät ovat hierarkiassa suhteessa toisiinsa. Teoksen luojista ja mahdollistajista säveltäjä on usein nähty tärkeimmäksi henkilöksi, mutta toisinaan se on ollut laulaja tai libretisti. (Knapp 1972: 25, 82.) Tutkimuksen kannalta onkin mielenkiintoista se, miten

oopperan tekijäys muuttuu, kun lavalle nostetaan ei-ammattilaiset eli lapset. Tekijäkeskeisyys on näkynyt myös oopperatutkimuksen parissa, josta tarkemmin seuraavassa luvussa.

Ammattilaisuus on aina ollut osana oopperateoksia. Ammattilaisia ovat olleet säveltäjät, libretistit ja erityisesti laulajat. Nykypäivänä ohjaajan rooli on kasvanut oopperateoksen tärkeäksi rooliksi. Usein myös kuoro ja orkesteri sekä lavastajat, puvustaja ja tekniikan henkilökunta mielletään alan ammattilaisiksi. Nämä muodostavat teoksen, joka koetaan osaksi korkeatasoiseksi, arvokkaaksi ja sivistäväksi toisinaan sen tekijöiden ammattilaisuuteen perustuen. (Knapp 1972: 110–112.)

3. HISTORIALLINEN TAUSTA: OOPPEROITA LAPSILLE JA NUORILLE

Oopperateoksia ei ole oopperan alkuaikoina sävelletty kohdennetusti lapsille ja nuorille, mutta hyvin useat teoksista voidaan kuitenkin nähdä sopivan ongelmitta lapsi- ja nuorisoyleisölle. Usein esimerkiksi Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) *Taikahuilu* (*Die Zauberflöte*, sävelletty 1791) on ajateltu sopivan lapsillekin, vaikka se sisältääkin useita aikuisellekin sopivia ulottuvuuksia (Lazarus 1990: 194). Oopperalle ominainen tarinankerronnan tyyli on ajateltu sopivaksi esimerkiksi satujen ja tarinoiden kerrontaan, joita hyödynnetäänkin usein oopperoissa. Kuitenkaan oopperakulttuuri ei ollut aluksi ollenkaan lapsimyönteinen, eikä ole näyttöä siitä, että lapsia olisi oopperaesityksissä juuri ollut.

Tietoisesti lapsille suunnatut oopperat ovat tulleet oopperatradition osaksi vasta hieman myöhemmin kuin esimerkiksi Mozartin *Taikahuilun* aikaiset oopperat. Kansainväliset listaukset eri lasten- ja perheoopperoista osoittavat, että oopperat, jotka on sävelletty nimenomaan lapsille ovat vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ilmestyneet omaksi lajikseen (ks. Häyrynen 2011, Clements 2015, Burns 2018). Parhaiksi lastenoopperoiksi esimerkiksi aikakausilehti *The Guardianin* ja oopperatalojen kuten English Touring Operan markkinointiblogin listauksissa onkin nostettu esimerkiksi Leoš Janáčekin (1854–1928) *Ovela Kettu* (*Příhody lišky Bystroušky*, 1924), Jonathan Doven (1959–) *Pinokkion seikkailut* (*The Adventures of Pinocchio*, 2007) sekä Engelbert Humperdinckin (1854–1921) *Hannu ja Kerttu* (*Hänsel und Gretel*, 1893) (esim. Clements 2015, Burns 2018). Nämä teokset ovat kaikki suhteellisen moderneja teoksia.

Suomessa tilanne on samanlainen maailman lastenoopperoiden kehityksen kanssa, vaikkakin Suomi on oopperamaana hyvinkin nuori verrattuna esimerkiksi Italiaan, Ranskaan tai Saksaan. Nuorena oopperamaana Suomi on ollut mukana lastenoopperoiden aallossa sen varhaisista vaiheista asti, ja Suomessa on esitetty menestyksekkäästi ulkomaisia lapsille suunnattuja oopperoita jo 1920-luvulla, ja vuonna 1921 Suomen Kansallisoopperan näyttämöllä nähtiin Humperdinckin *Hannu ja Kerttu* (Häyrynen 2011; Lampila 1997: 210.) 1940-luvulla esitettiin jo paljonkin lapsille suunnattua oopperaa (Hako 2002: 147; Häyrynen 2011.)

Kuten kansainvälisestikin, ensimmäistä suomalaista lapsille suunnattua oopperaa on vaikea määrittää. Tiedetään, että Suomessa Felix Krohn (1898–1963) on säveltänyt lapsioopperan *Uskollinen sisar* vuonna 1945, mutta tarkempia tietoja sen esityksistä ei ole. Jo ennen tätä Suomen Kansallisooppera oli vahvassa roolissa lapsioopperoiden teossa, sillä vuonna 1936 oopperan kuoro tuotti yhteistyönä Jaakko Solan (1913–1940) ja Lauri Kyöstilän (1896–1984) kanssa oopperan *Mikki Hiiri ja taikapeili* (Häyrynen 2011).

Mahdollisesti Väinö Haapalaisen (1893–1945) satuooppera *Kalastajaprinsessa* (1940) on yksi ensimmäisiä Suomessa sävellettyjä oopperoita, joka on kohdistettu lapsiyleisölle. Tästäkin teoksesta tiedetään jokseenkin vähän, sillä osa teoksesta on tuhoutunut sodassa, mutta sävellysvuosi on ilmeisesti ollut 1940. Oopperasävellyksen hiljaiselo 1950 ja 1960 -luvuilla näkyi myös lastenoopperoiden sävellyksessä. (Hako 2002: 147–157; Häyrynen 2011.) Kuitenkin näiden vaikeiden vuosien jälkeen syntyi uusi oopperan ajanjakso Suomessa, jonka vaikutukset näkyvät edelleen.

Niin sanottujen karvalakkioopperoiden luoma oopperabuumi 1970-luvulla synnytti myös buumin lastenoopperoiden säveltämistä kohtaan. (Heiniö 1999: 15.) Tämä buumi on jatkunut 2000-luvulle asti, ja esimerkiksi *Kompositio*-lehdessä (1/2017) oopperatutkija Liisamaija Hautsalo kirjoittaa artikkelissaan ”Milloin meillä olikaan oopperabuumi”, että lastenoopperoihin on panostettu selkeästi vuosien 2000–2016 aikana. Hän kirjoittaa: ”Kaikista sävelletyistä oopperoista hieman yli 20 prosenttia on kirjoitettu lapsille. Kyseessä eivät ole klassikoista tehdyt helponnetut versiot tai rock–pop-versiot, vaan alusta loppuun lapsiyleisölle varta vasten kirjoitetut oikeat oopperat.” (Hautsalo 2017: 24.) Vuoteen 2018 tullessa lapsille suunnattua oopperaa on sävelletty Suomessa hyvin runsaasti (ks. liite 1) ja lastenoopperoiden tyyliisuuntaus on näin vakiinnuttanut paikkansa uusien oopperoiden kokonaisuudessa.

Lastenoopperoiden ja lapsioopperoiden ensimmäisistä teoksista lähtien säveltäjät Suomessa ovat yrittäneet lähestyä lapsiyleisöjä erilaisin tavoin. Suomalaisten lapsille suunnattujen oopperoiden sävellyshistoria on pienelle maalle määrällisesti laaja ja huomattavaa on, kuinka samanlaiset teemat ja kokeilut nousevat esille yhä uudelleen ja uudelleen oopperateoksia tarkasteltaessa. Näitä tapoja ovat muun muassa vanhat kaikille tutut sadut, tuttujen hahmojen käyttö, teoksen kestojen huomioiminen sekä tonaalisuuden ja helposti lähestyttävien musiikillisten rakenteiden käyttö. (Hako 2002: 157; Häyrynen 2011.) Samanlaisia ideoita käytetään myös tutkimukseeni valituissa teoksissa *Ihmepoika A:ssa* ja *Dumma Kungenissa*.

3.1. *Tutut tarinat ja hahmot*

Erityisesti uusissa lapsille suunnatuissa oopperoissa nousee esille se, että ennestään tunnetut asiat kiinnostavat: lapsille tuttuihin satuihin ja hahmoihin on luotettu oopperoissa hyvin monissa teoksissa. Apuna on käytetty niin H. C. Andersenin legendaarisia satuja, Tove Janssonin Muumi-hahmoja kuin suomalaisessa kansanperinteessä esiintyviä tuttuja taruja.

H. C. Andersen on innoittanut muun muassa Ari Vakkilaista (1959), Jaakko Kuusistoa (1974) ja Martti Parkkaria (1938–2016). Ari Vakkilaisen *Punahilkka* (2000) perustuu Andersenin saman nimiseen teokseen, ja on musiikilliselta tyyliltään tonaalinen, sisältäen kuitenkin mielenkiintoisia harmonisia yksityiskohtia. (Hako 2002: 153.) Jaakko Kuusiston *Prinsessan och vildsvanarna* (2002) on myös kunnian osoitus HC. Andersenin saduille ja pohjaakin hänen tarinaansa Prinsessasta ja Villijoutsenista (Kuusisto 2019). Teos *Tulitikkutyttö* (1983–1984) on Martti Parkkarin ooppera, jossa näkökulma on yhteiskunnallinen. Se on rakentunut H. C. Andersenin saman nimisen sadun pohjalle. Teos ottaa kantaa yhteiskunnalliseen epäoikeudenmukaisuuteen. Rooleissa on sekä aikuisia että lapsia. (Häyrynen 2011.) Toinen Parkkarin lastenooppera *Merkkillinen lapsi* (1990) perustuu myös satuun, tällä kertaa Ulf Nilssonin lastenkirjaan, jossa poikaa kiusataan koulussa. Molempien teosten sävelkieli on tonaalista ja helposti lähestyttävää. (Hako 2002: 150.)

Ilkka Kuusisto (1933) on useissa lastenoopperoissaan tukeutunut tuttuihin tarinoihin. Ennen 1990-luvun suurta muumibuumia Ilkka Kuusisto sävelsi Toven Janssonin luomiin tuttuihin hahmoihin *Muumioopperan* vuonna 1974. Libretosta vastasin Janssonin kanssa Esko Elstelä. *Muumiooppera* oli myös Kuusiston esikoisooppera, jonka musiikki perustuu lastenlaulumaisille melodioille. Muumiasuiset esiintyjät valloittivat nuoren Suomen Kansallisoopperan yleisön sekä myöhemmin vuonna 1977 Grazin oopperan yleisön. (Lampila 1997: 660.) Kuusiston seuraava nuoriso-ooppera *Pierrot, Pierrot eller nattens hemligheter* (Pierrot ja yön salaisuudet) valmistui 1990, ja perustuu Michel Tournierien tarinaan kolmesta italialaisesta koomisen teatterin hahmosta: Pierrot, Harlekiini ja Colombine. Musiikillisesti värikäs teos syntyi tilauksena Kauniaisten musiikkikoululle. (Hako 2002: 148.)

Jukka Linkola (1955) on lapsioopperoissaan turvautunut niin ikään tuttuihin satuihin ja hahmoihin. Hänen säveltämiään lapsille suunnattuja oopperoita ovat Robin Hood -hahmoon perustuva ooppera *Robin Hood* (2011) sekä *Hölmöläiset* (2012), joka pohjaa suomalaiseen

kansantarustoon Hölmölästä. Mauri Kunnas on myös ollut innoittamassa Linkolaa oopperan sävellykseen esimerkiksi oopperassa *Hui Kauhistus* (2006), joka perustuu Mauri Kunnaksen samannimiseen kirjaan. (Music Finland 2019.) Kunnas näkyy myös pari vuotta aiemmin lapsioopperoiden kentällä, nimittäin Jaakko Kuusiston *Koirien Kalevala* (2004) perustuu Mauri Kunnaksen saman nimiseen kuvakirjaan (1992). Kuusisto tukeutuu musiikissa kiinnostavasti pohjoiskarjalaisiin kansansävelmiin ja lavalla nähdään tuttuja hahmoja kuten Herra Hakkarainen. (Kuusisto 2019.)

3.2. *Mielikuvitusta, fantasiaa ja pohdintaa yhteiskunnasta*

Säveltäjät ja libretistit ovat rakentaneet yhdessä myös satuja ja maailmoja, jossa seikkailee mielikuvitushahmoja tai eläimiä. Teoksiin rakentuvat maailmat herättävät lapselle tyypillisen mielikuvituksen eloon. Mielikuvitus, leikki ja laulu yhdistyvät oopperan keinoin, jolloin oopperantyyliisuuntaa ei mielletäkään vakavaksi tai aikuiskeskeiseksi. Esimerkkejä on useita: Ooppera Skaalan tuotantoon kuuluva ooppera *Voi vietävä* (2000), joka sijoittuu eläinten maailmaan ja on Kirmo Lintisen (1967) käsialaa sekä toisena esimerkkinä Harri Wessmanin (1949) *Ötökkäooppera (Heinäsiirakat ja muurahaiset)* (1999). (Hako 2002: 154–155.)

Kuninkailta ja prinsessoilta ei myöskään ole oopperoissa välttytty: Timo-Juhani Kyllösen (1955) ooppera *Kuninkaiden kirja* (1992–2002) on satiiri, jossa seikkailee Kuningas. Kuningas on kuitenkin sijoitettu aikuisten maailmaan, kansainväliseen kongressiin, jossa kuningas joutuu kiusalliseen tilanteeseen hukatessaan valmiin puheensa. (Hako 2002: 156.)

Lapsille suunnatut oopperat voivat hyvin käsitellä myös yhteiskunnallisia aiheita ja esimerkiksi sadun tai fantasian kerronnan avuin voidaan pureutua muun muassa kiusaamisen problematiikkaan, avioeroon tai maahanmuuttoon. Pekka Jalkasen (1945) ooppera *Tirlittan* (1985–1986) perustuu Oiva Paloheimon fantasiakertomukseen orpotytöstä. Teos on kuvaus avioerosta lapsen näkökulmasta. Teoksen päähenkilön rooli on kirjoitettu lapselle, mikä tekee siitä mielenkiintoisen myös näyttämökerronnallisesti. (Hako 2002: 151.) Avioeroa käsitellään myös Jukka Linkolan yksinäytöksisessä satuoopperassa *Myrkkyyhuntu* (2013). (Music Finland 2019) Jouko Linjaman (1934) teos *Suomalainen Tapiiri* (1998–1999) on urheiluteemainen ooppera koko perheelle, jossa käsitellään maahanmuuttoa ja suomalaisuutta: tarinassa

ulkomailta Suomeen tullut päähenkilö Tapiiri kohtaa suomalaisen valmentajan ja urheilijan, jotka urheilun kautta tekevät hänestä suomalaisen. (Em.: 155.)

3.3. *Eri taidekentät*

Taiteen tekemisen metodeja ja alustoja on sekoitettu lapsille suunnatuissa oopperoissa paljonkin, joista eräs esimerkki on Kaj Chydeniuksen (1939) oopperamainen lapsille suunnattu teos *Trollet som ville se solen (Peikko joka halusi nähdä auringon)* (1997). Teos toimii nukketeatterina ja on tarina peikosta, joka pyrkii ulos luolasta. (Hako 2002: 154–155.)

Suurimman suosion saavuttanut suomalainen lapsiooppera on todennäköisesti Marjatta Pokelan (1925–2002) kolminäytöksinen pienoisooppera *Mörköooppera* (1978–1980), joka julkaistiin aluksi äänitteenä ja kirjana. Siihen kuuluu 25 laulua, joiden eri teemoissa päähenkilö Mörkö kulkee tutuissa ympäristöissä. Vasta myöhemmin siitä on tehty kouluissa useita esityksiä. *Mörköooppera* sai pian jatkoa ja Pokela sävelsikin vuosina 1983–1985 teoksen *Mörkö se lähti laivaan (Mörköooppera 2)*. Myös Pokelan teos *Mörri-Möykyn suvi* (1981–1983) on osa Mörköoopperan sarjaa. (Hako 2002: 148; Häyrynen 2011.)

3.4. *Monipuolinen sävelkieli*

Jo aiemmin mainitussa Kyllösen oopperassa *Kuninkaiden kirja* on kiinnostava esimerkki sävelkielestä ja sen monipuolisesta käytöstä, sillä teoksessa sekoittuu oopperataiteen konventioita sekä moderneja tyyliuuntauksia: Kyllönen käyttää teoksessa Wagnerille tuttua johtoaihetekniikkaa kuvaamaan päähenkilöitä ja tunnelmia, kuitenkin liittäen mukaan improvisatorisia jaksoja. (Hako 2002: 156.) Kuten Kyllönen teoksessaan hyödyntää oopperalle ominaisia tekniikoita, on myös Jani Kääriä (1969) korostanut teoksissaan taiteenlajista kiinnostavia tapoja. Hänen säveltämänsä kolme oopperaa nuorelle yleisölle ovat *Koirani Pepi* (1982), *O Tempora o Mores* (1985) sekä *Indiana Jones* (1989), joissa keskustellaan musiikillisesti kiinnostavasti muun muassa Mozartin oopperoiden kerronnallisten ja musiikillisten konventioiden kanssa. (Häyrynen 2011.)

Lapsia ja nuoria puhutellaan myös sävelkielen monipuolisuuden kautta ja useat säveltäjät ovatkin sekoittaneet eri genreja, tyylejä ja jopa kieliä teoksissaan. Myös jo aiemmin mainittu Harri Wessmanin *Ötökkäooppera (Heinäsiirakat ja muurahaiset)* yhdistelee kiinnostavasti erilaisia aiheita: Orfeus ja Aisopoksen -myytti ja opettavaiset eläinsadut. Teoksessa musiikin kirjo on laaja, ja tyyliuunnat sekä musiikinlajit sekoittuvat: teoksessa esimerkiksi yksinkertainen nokkahuilukaanon yltyy jatsiksi, mutta se sisältää myös helposti tunnistettavia tyylejä. (Hako 2002: 151.) Alfonso Padillan *Chiqchippo* (1987–1988) on espanjankielinen teos, jossa sekoittuvat suomalainen ja eteläamerikkalainen perinne niin tarinankerronnallisesti kuin musiikillisestikin. (Em.: 151–152.)

Sävelkielen lisäksi myös nuorisolle tyypillisiä eleitä ja kieltä on haluttu tuoda lähemmäksi oopperan traditiota. Tästä mielenkiintoinen esimerkki on Markus Fageruddin nuorille suunnattu ooppera *Gaia* (2000), joka hyödyntää taitavasti nuorison omaa kielenkäyttöä kertoen tarinaa tarustojen myyttien hahmoista. Sävelkieli yhdistelee oopperakonventioiden lisäksi eri tyylejä kuten teatterimusiikkia, rockia ja jatsia. (Hako 2002: 153.)

3.5. *Teoskestit*

Teosten kestoihin on myös kiinnitetty vuosien varrella huomiota, mihin voi liittyä lapsen vielä kehittyvä keskittymiskyky. Ari Hynynen on yksi lasten pienoisoopperoiden tuotteliaimpia säveltäjiä, jonka oopperoiden kestot ovat noin 15–45 minuuttia. Hän on säveltänyt viisi pienoisoopperaa, joita ovat *Yö tonttujen pajassa* (1981), *Hamelnin pillipiipari* (1982), *Ihmepilli – joulun taikasävel* (1983/1987), *Mitä on jouluku?* (1984) sekä *Hiiritarina* (1985). Jo aiemmin mainittu Ooppera Skaalan lastenooppera *Voi vietävä!* (2000) on Kirmo Lintisen ooppera, jossa noudatetaan niin ikää jo lapsioopperoille jo melkein vakiintumassa olevaa lyhyempää noin reilun puolentunnin kestoja. Se on teos, joka soveltuu kiertueoopperaksi, sillä teoksessa on neljä laulajaa ja pieni soitinyhtye.

Kaj Chydenius alkoi vuoden 2000 jälkeen säveltää lapsille satuoopperoita perustaen teoksia tarinoihin ympäri maailmaa. Chydenius ymmärsi teoskeston merkityksen ja sävelsikin useita läpisävellettyjä noin puolen tunnin kestäviä yhdelle laulajalle ja pianistille sävellettyjä lapsioopperoita. Niitä syntyi yhteensä kuusi: intialaiseen satuun perustuva *Banyam-puun juurella*

(2000), ruotsalainen satu *Poika ja Harakka* (2000–2001), unkarilainen *Ovela hanhipaimen* (2001), tadžikistanilaiseen satuun tehty *Ahne tuomari* (2001), botswanalaiseen satu *Chiwete ja jättiläinen* (2001) sekä afrikkalaiseen satuun tehty *Kaunis Karts* (2001-2002). (Hako 2002: 155; Häyrynen 2011.)

3.6. *Lapset mukaan tekijöiksi*

Lapsille suunnattuja oopperoita on tehty myös niin, että lapset on nostettu selkeästi mukaan teoksen tekijöiksi, muusikkoina, kuorolaisina, ohjaajina, laulajina tai säveltäjinä. Jo 1930-luvulla Viipurin musiikkipistossa opistojohtajan Felix Krohnin opastuksella tehtiin oopperoita, joissa lapset olivat mukana. (Hako 2002: 147.) Tällaiset teokset on sävelletty niin, että lapsisoittajat ja -laulajat ovat kykeneviä soittamaan ja laulamaan teoksessa sävellettyä musiikkia.

Muun muassa Harri Tuomisen (1944–2006) tonaalinen ja melodinen teos *Tyttö, joka ei tiennyt nimeään* (1983–1999) on kuvaus identiteetistä, jossa esiintyy kuusi lapsisolistia, tyttökuoro ja oppilastasoinen orkesteri (Hako 2002: 156). Jo edellä mainittu Alfonso Padillan yksinäytöksinen teos *Chiqchippo* (1987–1988) on myös tästä hieno esimerkki: teos on tehty lapsisolistien lisäksi lapsikuorolle ja lapsisoittajille. (Em.: 151–152.)

Myös Tuomo Teiriläisen (1952) lastenopperassa *Pyymosa* (1999) on otettu tämä huomioon, sillä teoksessa on viisi solistia, suuri oppilastasoinen orkesteri ja kuoro. Ooppera rakentuu omaan fantasialliseen tarina vapaudesta, jossa aika on keskeisessä elementissä. Tarinan aikakerrontaa tukee erilaiset tyylit. (Hako 2002: 154.) Myös Peter Långin lastenoppera *Gumman Grå*, suomeksi *Akka Harmaa* (2001-2002), on pohjoismaiden välinen yhteistuotanto, jossa lapsilla on iso rooli. Lasten tonaaliset lauluosuudet sekoittuvat muuten vapaatonaaliseen musiikkiin. (Em.: 156–157.)

Savonlinnan oopperajuhlat tuotti vuonna 2012 teoksen *Norppaooppera*, jossa lapset olivat mukana usealla tavalla alusta asti. *Norppaoopperan* tarina syntyi käsikirjoituskilpailun avulla, jonka voitti Helsingin eurooppalaisen koulun 3- ja 4-luokkalaisten tarina ”Lumi ja ilmastonmuutos”, josta Iida Hämeen-Anttila muokkasi oopperalibreton. Myös oopperan visuaalinen ilme syntyi koululaisten yhteisötuotantona ja teoksessa on mukana Savonlinnan

oopperajuhlien lapsikuoro. Musiikin sävelsi Timo-Juhani Kyllönen. (Savonlinnan oopperajuhlat 2012.)

3.7. *Koulutus ja pedagogiikka*

Oopperaa on käytetty myös pedagogiikan ja kasvatuksellisesta näkökulmasta ja oopperoita on alettu käyttää myös tietoisesti opetuskeinoina sekä musiikkioppilaitoksissa että kouluissa. Esimerkiksi Tuulikki Kankaanpään (1948) useat lastenoopperat ovat syntyneet halusta opettaa lapsille lauluäänen lisäksi teatteri-ilmaisua. Hänen teoksiaan ovat *Noita Poa* (1978,1980,1984), *Myrsky* (1987) ja *Prinsessa Ruusunen* (1990). Kaikissa teoksissa rooleja on sekä aikuisille että lapsille, mutta sävelkieli näissä eroaa paljonkin toisistaan. (Hako 2002: 151.) Lastenoopperoilla on myös ollut kasvatuksellisia ajatuksia, joista esimerkkinä Marjatta Pokela säveltämä *Karamelliooppera* (1992–1994), jossa on hammashoidollinen tarkoituksena. (Em.: 148.) Oopperoiden avulla ollaan uskallettu ottaa kantaa vaikeisiin aiheisiin, kuten ennakkoluuloihin, pelkoihin ja tunnetilojen käsittelyyn. Timo-Juhani Kyllösen teos *Roope, poika joka ei uskaltanut pelätä* (2004–2007) käsittelee lasten tunteita ja pelkoja. Teoksen esittävät lapset. (Em.: 156.)

Ari Hynysen jo aiemmin mainitut viisi pienoisoopperaa *Yön tonttujen pajassa*, *Hamelnin pillipiipari*, *Ihmepilli – joulun taikasävel*, *Mitä on joulu* sekä *Hiiritarina* eivät ole pelkästään kestoiltaan kiinnostavia. Hynysen oopperat ovat ensimmäisiä niin kutsuttuja koululaisoopperoita, sillä ne ovat sävelletty toimimaan mainiosti koulukäyttöön. Lyhyet teokset soveltuvat hyvin koulukäyttöön teoksien keston, mutta myös kiinnostavan orkestraationsa takia, sillä joissakin teoksissa on mukana koulusoittimia. Myös kaikki roolit on kirjoitettu lapsille. (Hako 2002: 149.)

Herman Rechbergin (1947) tuotantoon kuuluu kolme lastenoopperaa: *Zin Kibaru* (1977), *Mielinkielinliemi* (1999) ja *Noitasapatti* (2000), joista sekä *Zin Kibaru* että *Noitasapatti* on tehty koululaisoopperoiksi. *Zin Kibaru* on koululaisoopperaproduktioita, jossa esitys toteutettiin nuorien kanssa. Nuoret eivät olleet pelkästään esiintymässä vaan toteuttamassa teosta: nuoret toimivat joukkokohtauksessa esiintyen itse rakentamiensa fantasiasoittimien kanssa. Teos esitettiin vuonna 1978 Kajaanin Linnan lukion oppilaiden kanssa. (Em.: 152.)

Suomen Kansallisoopperan tilaama Rechbergin ooppera *Noitasapatti* jatkoi ja kehitti koululaisooppera menetelmää ja toimi uutena luovana koulutushankkeena Suomen Kansallisoopperan yleisötyön osana. Hankkeen tarkoituksena on ottaa lapset mukaan oopperan tuotantovaiheeseen. Ilpo Tiihosen (1950) tekstiin sävelletty teos valmisteltiin yhteistyönä oppilaiden kanssa, jossa heidän oli mahdollista esimerkiksi rakentaa esityksessä käytettävät soittimia. Teos harjoiteltiin alkuun luokan opettajan ja oppilaiden kesken, ja kuuden viikon harjoitusperiodin jälkeen ammattilaiset saapuivat koululle ja teos nivottiin yhteen. Teos on suunniteltu niin kevytrakenteiseksi, että se on helposti liikuteltavissa: musiikista vastaa yksi syntetisaattori, kaksi solistia sekä ohjaaja. Näin ollen teosta esitettiin alkuun Helsingissä, Turussa ja Savonlinnassa, jonka jälkeen myös muualla Suomessa. (Hako 2002: 152.) Tätä rakennetta on jatkettu Suomen Kansallisoopperan koululaisoopperahankkeissa tähän päivään asti. (Jukola-Nuorteva 2019.)

Noitasapatti esitettiin kaudella 2000–2001, jonka jälkeen Suomen Kansallisoopperassa jatkoi hanketta eri tuotantojen parissa vuosittain. Vuosien 2000–2017 aikana esitettiin erilaisia tuotantoja. Näitä ovat Markus Fageruddin *Kerjäläiset* (2003) ja *Sotajoulukuu* (2007), Atso Almilan (1953) Vincent van Goghin elämää kuvaava ooppera *Auringonkukat* (2009), Jukka Linkolan *Hölmöläiset* (2013) ja Olli Kortekankaan (1955) Jean Sibeliuksen juhlavuoden teos *Jannen Salaisuus* (2015). (SKOB 2019c.) Viimeisin produktio on Timo Hietalan (1960) vuonna 2017 säveltämä *Ihmepoika A*, joka onkin tutkimukseni analyysin kohde. Vuonna 2019 tulossa on Suomen Kansallisoopperan ensimmäisen ruotsinkielinen koululaisooppera *Djurens planet*, joka on säveltäjä Cecilia Damströmillä (1988) ja kirjailija Monica Vikström-Jokelan (1960) käsialaa. Teos sai kantaesityksensä Suomen Kansallisoopperassa 15.3.2019. (Jukola-Nuorteva 2019.)

Palaten vielä kappaleen alun kansainvälisiin lapsioopperoihin, voi niissäkin huomata näitä edellä kerrottuja piirteitä ja menetelmiä. Janáčekin *Ovela Kettu* rakentuu eläinten maailmaan, jossa tunnistettavat eläimet puhuvat ja seikkailevat ihmisten alistamina. Dove tukeutuu tuttuun Carlo Collodin Pinokkio-hahmoon oopperassaan *Pinokkion seikkailut*. Myös Engelbert Humperdinckin ooppera *Hannu ja Kerttu* viittaa saksalaiseen satuperinteeseen, sillä tarina pohjaa Grimmin veljesten saman nimiseen satuun neuvokkaista sisaruksista. (Clements 2015; Burns 2018).

4. TEORIA, MENETELMÄT JA TUTKIMUSAINEISTO

Tämä pro gradu on laadullinen tutkimus, jossa tutkitaan tämän päivän suomalaista lastenopperan tyyliä oopperan lajityypin konventioiden eli perinteisten keinovarojen kontekstissa. Tutkimukseen sisältyy kahden oopperan, Suomen Kansallisoopperan tilausteoksen *Ihmepoika A:n* sekä Musikinstitutet Kungsvägenin tilausteoksen *Dumma Kungenin* sisällönanalyysi sekä esitysanalyysi. Tarkoituksena on selvittää sitä, mitä lasten kanssa vuonna 2017 tehdyt oopperat pitävät sisällään. Tutkimukseen on valittu metodeiksi sisällönanalyysi ja esitysanalyysi laadullisen tutkimusperinteeseen metodologian pohjalta. Luvun lopussa esitellään tutkimusaineisto.

4.1. *Tutkimuksen viitekehys ja aiempi tutkimus*

Tutkimuksen teoreettisina ja menetelmällisinä viitekehyksinä ovat oopperatutkimus, lastenmusiikkikulttuuri, yleisötyö, oopperakasvatus sekä sisällön- ja esitystutkimus. Aiempaa tutkimusta kultakin alalta löytyy paljon. Tässä luvussa taustoitan tutkimukseni viitekehyksiä ja niissä tehtyjä aiempia tutkimuksia.

4.1.1. *Oopperatutkimus*

Oopperaa on tutkittu ja tutkitaan paljon, ja sen tutkimisesta kiinnostavaa tekeekin oopperan pitkä historia sekä monitaiteellinen viitekehys, jossa sekoittuvat säveltaide, teatteritaide, kirjallisuus ja tanssitaide (Hautsalo 2018). Siksi oopperaa on mahdollista tutkia esimerkiksi teatteritieteen, kirjallisuustieteen ja taidehistorian aloilla. Tutkimus on kuitenkin vakiintunut musiikkitieteen alalle. (Hautsalo 2008: 12.)

Suomessa oopperaa käsittelevät julkaisut voidaan oopperatutkija Liisamaija Hautsalon mukaan jakaa kolmeen ryhmään: historiallisiin ja kansallista oopperainstituutiota käsitteleviin tutkimuksiin, biografisiin tutkimuksiin sekä musiikkianalyttisiin tutkimuksiin (Hautsalo 2018). Tämä tutkimus sijoittuu hieman jokaiseen mainittuun ryhmään kuitenkin olemalla mukana uudella

tutkimusalalla, joka suuntaa katseensa nimenomaan uusien oopperateosten tutkimukseen ja suomalaiseen lastenopperaan.

Tutkimus liittyy oopperan konventioiden tutkimukseen, joka sijoittuu oopperan- ja musiikkianalyysitutkimuksen alle keskittyen tässä tapauksessa lastenopperoihin. Ylempänä tutkimuksessa tarkasteltiin oopperakonventioita esimerkiksi J. Merrill Knappin kirjan *The Magic of Opera* (1972) pohjalta.

Suomalaisesta oopperasta on kirjoitettu paljon teos- ja tekijäkeskeisiä analyysyjä. Historiallisia teoksia löytyy laajalti ja usein niissä on viitattu suomalaisen oopperan historiaan juuri instituutioiden ja säveltäjien kautta (ks. Bacon 1997; Hako 2002; Lampila 1997; Lazarus 1990). Näissä ollaan käsitelty muun muassa suomalaisen oopperan kehitystä. Suomessa esimerkiksi Liisamaija Hautsalo on ottanut tutkimuksissaan uudenlaisia näkökulmia ja monipuolistanut tutkimusta myös feministisen sukupuolentutkimuksen puolelle (Hautsalo 2008). Hautsalo on ollut mukana laajentamassa oopperatutkimusta ja voidaankin sanoa, että tutkimus on laajentunut 20 viimeisen vuoden aikana paljon eikä se enää perustu ainoastaan perinteiseen teos- ja tekijäkeskeiseen analyysiin. Mukaan on tullut kriittiset suuntaukset kuten feminismi ja postkolonialismi sekä muilta aloilta tuttu semiotiikka. Myös eri tutkimusalat kuten teatteritiede, genretutkimus, ja kirjallisuustiede ovat ottaneet oopperatutkimukseen kantaa. (Hautsalo 2008: 13–14; Levin 1960: 4.) Tämä tutkimus keskittyy oopperatutkimuksessa nousevaan esitys- ja esittäjäyystutkimuksen alaan, joka nostetaan erillisenä esille seuraavassa kappaleessa.

Kuitenkin juuri lapsille suunnatuista ooppereista on tutkimusta aika vähän, jopa historiallisesta näkökulmasta. Historiallisen katsauksen lapsille suunnattuihin oopperateoksiin tekee Pekka Hako kirjassaan *Suomalainen ooppera* (2002), mikä tulikin esille edellisessä kappaleessa. Muutamia opinnäytetöitä on aiheesta tehty, kuten esimerkiksi Milla Toivasen pro gradu *Minäkö pitäisin oopperasta? Tutkivan oppimisen opetusmenetelmä oopperakasvatuksessa* (2015) sekä Anna Rosendahlin opinnäytetyö *Yhteinen ykseys - Esitysanalyysi Robin Hood -oopperasta* (2011).

Tutkimuksen analyysi tulee keskittymään *Ihmepoika A:n* ja *Dumma Kungenin* esityksiin ja sisältöihin. Tavoitteena on tutkia, miten oopperan konventiot näissä erottuvat ja miten ja millaisia aiheita näissä tuodaan esille. Siksi myös sisällön- ja esitystutkimuksen huomioiminen tästä kontekstista on suotavaa. Erilaisiin ooppereihin liittyviä sisällöntutkimuksia ja esitystutkimuksia

on tehty useita kuten esimerkiksi tutkijoiden Carolyn Abbaten ja Roger Parkerin *Analyzing Opera: Verdi and Wagner* (1989) -teoksessa sekä David Levin kirjassaan *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky* (1960). Nämä liittyvät lähinnä ooppera-analyyseihin, joissa tutkitaan tarkemmin juurikin kanonisoituneiden oopperasäveltäjien oopperoita.

Koska *Ihmepoika A* on osa Suomen Kansallisoopperan yleisötyön projekteja ja *Dumma Kungen* musiikkiopiston tuotantoa, on niissä selkeä musiikkikasvatuksellinen ideologia. Musiikkikasvatuksellisia tutkimuksia oopperan näkökulmasta on tehty, johon tämä tutkimuskin myös nojaa. Oopperakasvatus on yksi oopperatutkimuksen alalaji, joka on kasvanut tutkimuskenttänä viimeisten vuosikymmenten aikana. (ks. Hautsalo 2018; Toivanen 2015.)

Milla Toivasen pro gradu on *Minäkö pitäisin oopperasta? Tutkivan oppimisen opetusmenetelmä oopperakasvatuksessa* (2015) ottaa kantaa lasten ja oopperan väliseen suhteeseen. Hän toteaa erinomaisesti gradussa nousseisiin huomioihin viitaten, että lapsen taidot jäsentää oopperaa on yhteydessä oopperan ymmärtämiseen ja siitä pitämiseen. Tässä merkityksellistä on se, että mitä enemmän kokemusta ja tietoa on, sitä positiivisempaa oopperaa mielletään. (Toivanen 2015: 90.) Näin ollen voidaankin sanoa, että on tärkeää, että lapsi ymmärtää oopperan koko olemusta, olemalla esimerkiksi mukana produktion teossa, jolloin ooppera avautuu kokonaisena monitaiteellisenä esityksenä. Suhtautumiseen voidaan siis yrittää vaikuttaa. Tämä on juuri yksi niistä asioista, joka nousee tässä tutkimuksessa keskiöön.

Oopperakasvatusta tekee vahvasti muun muassa Suomen Kansallisoopperan yleisötyöosasto, jonka toimesta joka vuosi oopperaa viedään kouluihin. Lapset otetaan vahvasti mukaan oopperan ammattilaisten kanssa tehtyyn luomisprosessiin (Jukola-Nuorteva 2019). Juuri Suomen Kansallisoopperan yleisötyötä on tutkittu esimerkiksi Marjukka Malkavaaran pro gradu -tutkielmassa *”Ooppera ei ole etäinen eikä elämälle vieras”: Suomen Kansallisoopperan yleisötyötä kuvaavat diskurssit suomalaisessa lehdistössä 1995–2009* (2011).

4.1.2. Lastenkulttuuri: keskiössä lastenmusiikkikulttuuri ja lastenteatteri

Lastenkulttuuriksi mielletään sellaiset kulttuuriset toiminnot, jotka ovat suunnattu lapsille. Se kattaa alleen muun muassa lastenteatterin, lastenmusiikin sekä lastenopperan. Lastenkulttuuri nähdään tärkeänä osana kulttuurin ja kasvatuksen kenttää ja tätä toimintaa edustaa Lastenkulttuuriliitto. Kunnissa toteutetaan kulttuuri-, taide- ja kulttuuriperintökasvatusta kulttuurikasvatussuunnitelman mukaisesti, jossa korostetaan esimerkiksi kulttuuritoimijoiden yhteistyötä. (Tampereen kaupunki 2016.)

Yksi merkittävimpiä lastenmusiikkikulttuurin tutkijoita Suomessa on Taru Leppänen. Hän keskittyy kirjassaan *Vallatonta musiikkia* (2010) lastenmusiikkikulttuuriin 2000-luvun Suomessa ottaen huomioon muun muassa kysymyksiä aikuisen ja lapsen suhteesta, monikulttuurisuudesta ja -etnisyydestä ja siitä, miten lastenmusiikissa representoidaan eroja sekä erilaisuutta. Tämä soveltuu hyvin valitsemieni oopperoiden sisältöjen tarkasteluun.

Lastenkulttuuriin liittyviä osa-alueita on monta, joita esimerkiksi tutkija Taru Leppänen nostaa myös tutkimuksissaan monipuolisesti esille. Kiinnostavaa on se, miten lastenteatterissa lapsi nähdään usein ei-aikuisena. Lapsi ja aikuinen erotetaan toisistaan, ja lastenkulttuurissa puhuttaessa ajatus lapsen toiseudesta on läsnä, koska kaksiosainen jako aikuisiin ja lapsiin syntyy aikuisen toimesta. (Leppänen 2010: 19–22.) Tämä ajatus liittyy keskeisesti myös tähän pro graduun, sillä vaikka tutkimuksen analyysioopperat ovat tehty yhdessä lasten kanssa on kyseessä kuitenkin tietynlainen lapsi-aikuis-asetelma ja ajatus lapsille tehdyistä teoksista.

Lastenmusiikkikulttuurin tutkimus sijoittuu musiikkikasvatuksen tutkimuksen alle, joka sisältää kaksi tutkimuskenttää; kasvatustieteellisen ja musiikkikasvatuksellisen. Musiikkikasvatuksen tutkimus sisältää koululaitoksiin suuntautuvan tutkimuksen lisäksi myös muissa instituutioissa kuten musiikkiopistoissa tapahtuvan musiikillisen toiminnan tutkimuksen. (Leppänen 2010: 12; Louhivuori 2003: 252).

Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa lastenmusiikkia ovat tarkastelleet ainakin Henna Kapiainen pro gradussaan *Ti-Ti Nallesta Hevisaurukseen: muutokset suomalaisessa lastenmusiikkikulttuurissa ja lastenmusiikin asemassa* (2010) ja Eeva Hohti pro gradussaan *Kuka määrää tahdin? Lastenmusiikkikulttuurin piirteitä Suomessa* (2016). Heidän tutkimukset perustuvat juuri 2000-luvun lastenmusiikkikulttuuriin ja sen moninaisuuteen.

Lastenteatteria on tutkittu enemmän kuin lastenooopperaa ja siksi tutkimuksessa nostetaankin katsetta lastenteatteriin tehtyyn tutkimukseen. Lastenteatteria on tutkinut esimerkiksi ruotsalainen tutkija Karin Helander, joka jakaa lastenteatterin tekemisen syyt ja pyrkimykset kolmeen ajatukseen; taiteen tarjoamiseen, viihdyttämiseen ja pedagogiikkaan. On kuitenkin selvää, että nämä ryhmät sekoittuvat yksittäisessä esityksessä mutta ryhmät määrittyvät teoksessa eri suhteissa riippuen siitä, mitä halutaan esimerkiksi korostaa. (Helander 2003: 15.) Nämä kolme ryhmää ovat nähtävissä myös lastenooopperoissa.

4.2. *Sisällönanalyysi*

Sisällönanalyysi on osa laadullisen tutkimuksen osa-alue, jota on käytetty paljonkin metodina esimerkiksi yhdysvaltalaisessa laadullisessa tutkimusperinteessä. Metodissa pyritään analysoimaan dokumentteja systemaattisesti ja objektiivisesti. Sisällönanalyysissä pyritään myös saamaan ilmiöstä kuvaus tiivistetyssä ja yleisessä muodossa. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 103.) Tuomen ja Sarajärven mukaan sisällönanalyysia voi pitää yksittäisenä metodina kuten myös väljänä teoreettisena kehyksenä. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 91.) Tällöin se voidaan liittää erilaisiin analyysikokonaisuuksiin eli tässä tapauksessa yhdistämään esitysanalyysin kanssa.

Sisällönanalyysi kulkee yleensä diskurssianalyysin rinnalla, vaikka niiden erot ovat merkittävät. Siinä missä diskurssianalyysi tarkastelee kommunikaation prosessia, tarkastelee sisällönanalyysi Tuomen ja Sarajärven mukaan kommunikaatiota todellisuuden kuvana. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 47, 104).

Laadullisessa aineistolähtöisessä analyysissä luodaan tutkimusaineistosta teoreettinen kokonaisuus (Tuomi & Sarajärvi 2009: 95). Induktiivisen aineiston analyysi on karkeasti kolmivaiheinen prosessi, jossa ensiksi aineisto pelkistetään, sitten aineisto ryhmitellään ja kolmanneksi luodaan käsitteet (Miles & Huberman 1994: 10). Tutkimustulokset perustuvat tulkintaan ja päättelyyn (Tuomi & Sarajärvi 2009: 112).

Sisällönanalyysissä aineisto rajataan ja käydään läpi huolella merkityn tutkittavat asiat. Nämä luokitellaan, teemoitetaan tai tyypitellään, jonka jälkeen kirjoitetaan yhteenveto näissä esiin nousseista asioista. Luokittelu, teemoittelu ja tyypittely eroavat toisistaan paljonkin: luokittelu on alkeellisimmillaan aineistosta määriteltyjen luokkien laskennallista todentamista. Teemoitettu

on luokituksen kaltaista, mutta siinä jo katsotaan mitä teemoissa on sanottu, ja analyysi tehdään tiettyjen aihealueiden mukaan. Tyypittelyssä aineisto ryhmitetään tyypeiksi, jossa tietty joukko teemoja kootaan yleistykseksi. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 91–93.) Tämän tutkimuksen analyysissä aineisto on tyypitelty ja sisältö jaettu tämän mukaan alaotsikoihin, joita ovat libretto ja juoniselostus, esiintyjät ja roolit, kerronta, musiikki ja visuaalisuus.

Analyysin vaiheessa on tärkeä tietää, halutaanko aineistosta hakea samanlaisuutta vai erilaisuutta. Lisäksi aineistosta voidaan hakea toiminnan logiikkaa, tyypillisiä rakenteita tai malleja, mutta myös eroja. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 91–93.) Analyysini osoittaa, että aineistosta nousee esiin molempia.

4.3. *Esitysanalyysi*

Esitystutkimus (*performance studies*) nähdään usein kulttuuritutkimuksen osa-alueena. Se myös luokitellaan usein teatteritutkimuksen alle. (Arlander 2015: 7.) Musiikkitieteen alalla esitystutkimus on kasvanut ja näkyy poikkitieteellisen tutkimuksen osalta, mutta on ymmärretty myös osana esittävän säveltaiteen tutkimusta (Mäkelä 2003: 138). Esittävän säveltaiteen tutkimus liittyy kiinteästi prosesseihin, joita esitettävä teos vaatii, kuten esimerkiksi säveltämiseen, esittämiseen ja improvisointiin.

Marvin Carlsonin teoksessa *Performance: A Critical Introduction* (2004 [1996]) esittelee eri tieteenalojen tapoja ymmärtää esityksen ja performanssin monimuotoista käsitettä. Suomessa tutkijat Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski ovat toimittaneet artikkelikokoelman nimeltä *Esitystutkimus* (2015), jossa paneudutaankin esitystutkimuksen moninaisuuteen.

Pirkko Kosken toimittama teos *Teatteriesityksen tutkiminen* (2010) sisältää kansainvälisesti merkittävien tutkijoiden artikkeleita teatteriesityksen tutkimuksesta suomeksi. Kansainvälisesti esitystutkimus on ollut jo pidempään aktiivista ja tutkimus tarjoaa esityksen tutkimukseen käyttökelpoisia malleja. Suomessa tutkimus on laahannut perässä ja vielä vuonna 2010 Koski kirjoittaa johdannossaan, että alan tutkimusta on jopa suhteellisen vähän, jonka takia suomen kielessä termejä esiintyy rinnakkain useitakin. Kosken suomennettu artikkelikokoelma selvittää

terminologian epäselkeyttä luoden yhtenäistä sanastoa suomenkieliseen tutkimukseen. (Koski 2010: 11.)

Kosken kokoelma *Teatteriesityksen tutkiminen* (2010) sisältää tutkija Patrice Pavisin kiinnostavan artikkelin ”Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake”, jota käytän soveltavasti tutkielmassani. Pavisin esitysanalyysi pohjautuu semiologian teorioihin ja siihen, että teos puretaan osiin. Teos on aina toiminnallinen kokonaisuus, jonka osat yhdessä antavat sille merkityksen. Vaikka Pavisin luoma kyselylomake ei käytä semioottista terminologiaa, siinä pyritään ohjaamaan vastaajaa käsittelemään teatterin merkityksenmuodostumista. (Pavis 2010: 34–43.)

Tässä tutkimuksessa esitysanalyysi kulkee yhdessä sisällönanalyysin kanssa luoden yhtenäisen näkemyksen siitä, mitä esityksissä tapahtuu ja kuinka oopperan eri konventiot analysoitavissa teoksissa ilmenevät. Esitysanalyysissä merkityksellistä on esityksen seuraaminen ja sen jakaminen tapahtumiin sekä merkityksien avaaminen.

Käytän esitysanalyysissäni pohjana muun muassa Patrice Pavisin kyselylomaketta, jossa esitys avataan kysymysten kautta erilaisiin muotomerkityksiin. Lomake korostaa esteettistä kokemusta, joka on oopperan yksi osatekijä. (Pavis 2010: 36.) Kuitenkin lomakkeen problematiikka ooppera-analyysissä on sen musiikillisten merkityksien vähäinen havainnointi.

Lomake etenee yleisestä tasosta syvällisempään tasoon aloittaen esityksen tilan ja yleisönilmeen määrittämisellä. Tämän jälkeen analyysin kohteena on skenografiset merkitykset eli miten tilalliset muodot ilmenevät ja kuinka tila on järjestetty, mikä on esitettyä ja mikä implisiittistä. Kolmantena osa-alueena nousevat valaistuksen, rekvisiitan ja puvustuksen tyypit, mallit ja funktiot myös suhteessa näyttelijöihin ja tilaan. Näiden jälkeen analyysi tarkastelee näyttelijäntyötä niin tekstin, ryhmän, yksilösuorituksen kuin äänen ja kehon suhteen. Musiikkia analysoidaan vasta tämän jälkeen lyhyesti ottaen huomioon myös äänitehosteet. Esityksen tempollinen luonne ja tarinan tulkinta ja tekstin käyttö seuraavat analyysissä aiempia kohtia. Lomakkeen lopussa tutkitaan vielä yleisöä sekä taltioinnin mahdollisuutta, joita en aio ottaa huomioon omassa tutkimuksessani. (Pavis 2010: 37–38.)

Kriittisyys Pavisin lomakkeen käyttöön piilee siinä, että lomake saattaa ohjata ajattelemaan mahdollisesti tietyllä tavalla, jonka takia tutkimuksessa on purettu analysoitavat teokset ensin

sisällönanalyysin keinoin ja vasta tämän jälkeen on pohdittu lomakkeen antamia kysymyksiä. Järjestys on looginen, jotta teoksien omaperäisyydet eivät sekoitu keskenään tai erottele toisiaan niitä analysoidessa – tärkeää on katsoa kumpaakin teosta omina teoksina eikä suhteessa toisiinsa.

Analyysi pohjaa hieman myös Marvin Carlsonin kirjassa *Performance: A Critical Introduction* (2004 [1996]) kuvattuun Richard Schechnerin kaavioon, joka kuvaa sosiaalisen draaman ja esteettisen draaman välisiä virtauksia. Carlson kuvaa kaaviota seuraavasti: ”Kaavion mukaan teatterintekijät käyttävät sosiaalisen elämän toimintoja raakamateriaalinaan esteettisen draaman tuottamisessa.” (Carlson 2004 [1996]: 35.) Richard Schechnerin modernin esitysteoriaan perustuva ajatus sosiaalisen draaman ja esteettisen draaman suhteesta on mielenkiintoinen ja pohjaankin tätä tutkimuksessani. Hänen kaavansa edellä mainittujen välisistä virtauksista kuvastaa sitä, miten sosiaalinen ja poliittinen toiminta sekä teatterilliset tekniikat toimivat maailmassa tai tietoisuudessa. Nämä ovat joko piilotettuja tai virtuaalisia. (Carlson 2004 [1996]: 35.)

4.4. Tutkimusaineisto

Teokset valikoituivat tutkimukseen, kun etsin kiinnostavaa tietoa suomalaisen oopperan buumista. Erityisesti kiinnostavaa oli Suomi 100 -juhlavuoden oopperatarjonta, mistä nousikin esiin kaksi erilaista lastenoopperaa, *Ihmepoika A* ja *Dumma Kungen*, joista *Ihmepoika A*:n olinkin jo nähnyt Suomen Kansallisoopperassa. Teosten aiheet näyttäytyivät kiinnostavilta ja päätinkin ottaa ne osaksi tutkimustani.

Tutkimusaineistona ovat *Ihmepoika A*:n ja *Dumma Kungenin* videotallenteet, partituurit sekä libretot. Aineisto on sekä avoimesti saatavilla että suljettua. Aineistossa *Ihmepoika A*:n videotallenne on Suomen Kansallisoopperan Stage-livestream palvelun kautta saatava avoin videotallenne, joka on kuvattu keväällä 2017. Partituuri ja libretto pyydettiin esityksen tuottajalta. *Dumma Kungenin* partituuri on Music Finlandin omistuksessa, ja se löytyy myös avoimesti internetistä. Videotallenne ja libretto ovat suljettuja tallenteita, jotka saatiin *Dumma Kungenin* tuottajalta.

Lisäksi tapasin Suomen Kansallisoopperan ja -baletin yleisötyöosaston vastaavan tuottajan Tuula Jukola-Nuortevan, jonka kanssa keskustelimme vapaasti *Ihmepoika A* -teoksesta sekä Suomen Kansallisoopperan ja -baletin yleisötyöstä ja sen tärkeydestä. Tutkimuksessa viitataan tähän keskusteluun täydentääkseen käsitystä koululaisoopperan teon prosessista.

4.4.1. *Ihmepoika A*

Ihmepoika A on Suomen Kansallisoopperan tilaama lapsille suunnattu ja osaksi myös lasten kanssa tehty teos, joka on syntynyt yhteistyössä alakouluoppilaiden ja oopperan ammattilaisten kanssa. Teoksen on säveltänyt Timo Hietala ja libreton on kirjoittanut Karri Miettinen, rap-artisti Paleface. Ooppera sai ensi-iltansa huhtikuussa 2017, jonka jälkeen sitä on esitetty eri alakouluissa ympäri Suomea. Teoksen kesto noin 45 minuuttia ilman väliaikaa. Teoksen on ohjannut Riikka Oksanen, lavastuksesta ja puvustuksesta vastaa Anna Kontek ja valaistuksesta Vesa Pohjolainen. (SKOB 2019a.) Teoksen tekniikka, lavastus ja puvustus on luotu niin, että tarpeisto on helposti liikutettavissa, sillä se toimii myös kiertueoopperan tavoin, jolloin teosta on pystyttävä esittämään koulussa kuin koulussa (Jukola-Nuorteva 2019). *Ihmepoika A* on palkittu vuoden parhaana oopperana Young Audiences Music Awards -kilpailussa vuonna 2017 (Jukola-Nuorteva 2019; Almi 2018: 13).

Timo Hietala on säveltäjä, joka on säveltänyt laaja-alaisesti musiikkia ennen kaikkea elokuviin, dokumentteihin ja televisioon mutta myös teatteriin ja orkestereille. Teoksissaan hän yhdistelee taitavasti eri tyyllilajeja ja hänen omilla nettisivuillaan hänen töitään kuvaillaankin yhdistävän useita eri genrejä konserttimusiikista jatsiin, sisältäen improvisaatiota, maailman-, elektronista- ja rockmusiikkia. (Hietala 2018.) Libretisti Karri Miettinen tunnetaan parhaiten rap-artistina, jonka musiikki on vahvasti poliittista. Hän kirjoittaa omat tekstinsä ja ottaa kantaa muun muassa valtion tekemiin poliittisiin ratkaisuihin, maahanmuuttoon ja rasismiin. Miettinen on oopperan ensikertalainen (Sirén 2017).

Ihmepoika A on tarina, joka kertoo alaikäisestä turvapaikanhankkijasta, joka joutuu pakenemaan kotimaastaan ja päättyy Suomeen. Suomessa hän kohtaa suomalaisen kouluyhteisön, koulukiusaajan sekä suomalaiset ennakkoluulot. Ihmepoika kantaa mukanaan taikasoitinta, jonka hän sai vanhemmilta joutuessaan heistä eroon. Taikasoittimen avulla hän voittaa luokan

puolelleen, sillä hän pelastaa koulun budjettileikkauksien aiheuttamasta ahdingosta. (SKOB 2019a.) Teos on suomenkielinen.

4.4.2. *Dumma Kungen*

Dumma Kungen (suomennettuna Hölmö Kuningas) on Musikinstitutet Kungsvägenin tilaama oopperateos, joka sai ensi-iltansa 10.11.2017. Teoksen on säveltänyt Cecilia Damström ja libreton kirjoittanut satukirjailija Monica Vikström-Jokela. Ohjaajana teoksessa on toiminut Seija Metsärinne ja teoksessa mukana on myös koreografi Mimmi Resman. Teos on yksinäytöksinen ooppera, jossa on kahdeksan kohtausta. Kesto on noin 65 minuuttia ilman väliaikaa. *Dumma Kungen* palkittiin yleisönäänin vuoden 2017 lastenoopperaksi Opera Boxin järjestämässä Aino-gaalassa. (Musikinstitutet Kungsvägen 2019.) Teos on ruotsinkielinen, eikä teosta ole suomennettu. Tästä syystä teokseen liittyvät termit, roolit ja paikat on tutkijan suomentamat.

Dumma Kungenin säveltäjällä Cecilia Damströmillä on vahva pohja taidemusiikin säveltäjänä, ja *Dumma Kungenin* lisäksi hän on säveltänyt niin orkesteriteoksia kuin kuoro- ja lauluteoksiakin. Monica Vikström-Jokela on palkittu kirjailija, joka on kirjoittanut kuusi lastenkirjaa. *Dumma Kungen* ei jäänyt heidän ainoaksi yhteiseksi oopperateokseen vaan kaksikolta valmistui jo uusi niin ikään koululaisooppera *Djurens planet*, joka sai kantaesityksensä Suomen Kansallisoopperassa 15.3.2019. (SKOB 2019b.)

Ooppera *Dumma Kungen* on satu, joka pui ennakkoluuloja ja uskallusta kohdata vieraita asioita. Satu sijoittuu paikkaan nimeltä Mittland (suomeksi Keskimaa), jota hallitsee kuningas, jota kutsutaan Dumma Kungeniksi. Keskimaaahan saapuu yllättäen toisen maan kansalaisia, jotka aiheuttavat hallitsijassa pelkoa. Aiheena on ennakkoluulottomuus, mutta teoksessa sivutaan myös sukupuolirooleja, maahanmuuttoa ja ystävyyttä. (Musikinstitutet Kungsvägen 2019.)

5. ANALYYSI

5.1. *Ihmepoika A*

5.1.1. *Libretto ja juoniselostus*

Ihmepoika A:n libretto on siitä mielenkiintoinen, että sen tekijänä on toiminut suomalaisen rap-musiikin tekijä Karri ”Paleface” Miettinen, jonka musiikillinen tausta on hyvin kirjavaa ja tekstit ovat yleensä ottaneet kantaa yhteiskunnalliseen keskusteluun. Miettinen kommentoikin juuri tätä teosta seuraavasti:

Ihmepoika A on tarina yksin maahan tulleesta alaikäisestä turvapaikanhakijasta, joka muuttaa kaiken. Ooppera ruotii muun muassa ennakkoluuloja ja leikkauspolitiikkaa. Lisäksi pohditaan sitä voiko olla meitä ilman heitä. Tarinan opetus on, että ilman mielikuvitusta mikään ei onnistu. (SKOB 2019a.)

Yhteiskunnallisten keskustelujen aiheet eivät ole harvinaisia lastenoopperoissa, kuten lapsille suunnattuiden oopperoiden esittelykappaleessa tuli ilmi. Niin kuin Miettinen itsekin toteaa, ottaa hän libretossaan vahvasti kantaa muun muassa valtion leikkauspolitiikkaan, maahanmuuttoon sekä sukupuolirooleihin. (SKOB 2019a.)

Libretto sisältää aiheita niin suoraa lapsille kuin aikuisillekin. Libretto on kirjoitettu siten, että perussanomat ilmenevät vahvasti. Vivahteilla luodut syventävät merkitykset ovat enemmän aikuisille suunnattuja kuten budjettileikkaukseen liittyvä keskustelu, joka ei liene avautuvan helposti lapsiyleisölle. Kuitenkaan kahtiajakoa aikuisten ja lasten aiheisiin ei tehdä mitenkään näyttävästi, vaan libretto tuntuu rakentuvan ajatukselle tasavertaisesta yleisöstä.

Libretto sisältää myös symboliikkaa, kuten esimerkiksi Ihmepojalle vanhempien antama taikasoitin. Taikasoittimella Ihmepoika pystyy pysäyttämään ajan ja muun toiminnan hänen ympärillään. Soitin vaikuttaa ihmisiin niin, että se saa heidät ihmettelemään mitä juuri tapahtui. Moni asia voisi olla paremmin maailmassa, jos ihmiset hetken miettisivät ennen kuin toimisivat.

Juonellisesti tarina kulkee erilaisten kohtausten läpi. Ensimmäisessä kohtauksessa Ihmepoika syleilee äitiään. Äiti laulaa lapselle, ettei hänen tarvitse pelätä. Lapsen isäkin tulee paikalle, pudistelee päätään – jotain ikävää on tapahtumassa. Lapsen äiti antaa lapselle taikasoittimen, ja

kertoo sen auttavan tätä hädän tullessa. Musiikki ja tilanne jännittyy. He joutuvat pakenemaan pelastaakseen henkensä. Uutisankkuriäänellä kerrotaan, että useat ihmiset ovat joutuneet pakenemaan sotaa.

Seuraavassa kohtauksessa lapsi on keskellä koulunpihaa. Koulun muut oppilaat ovat jakautuneet omiin ryhmiinsä. Oppilasryhmät esitellään tässä kohtauksessa, joita ovat Pissikset, Nörtit, Pahikset, Bodarit ja Priimukset. Koulun Häirikkö tulee paikalle ja huomaa uuden tulokkaan ja alkaa kummastella, kuka tämä on. Häirikkö on ennakkoluuloinen, ilkeä ja puhuu muidenkin puolesta ja yrittää kääntää kaikki muut Ihmepoikaa vastaan. Koulun Talonmies ilmestyy paikalle ja vaatii koululaisia lopettamaan kiusaamisen. Talonmiehen huomio Ihmepojasta kääntyy Köksänopettajaan, joka ilmestyy näyttämölle. Heti tulee ilmi, että Talonmiehellä on tunteita tätä kohtaan.

Köksän tunnilla Köksänope opettaa oppilaille eri ruokakulttuureista. Häirikkö on kommentoimassa joka asiaa, mutta Köksänope ei tunnu tästä välittävän. Tunnin lopussa Köksänope pitää pistokokeen. Häirikkö yrittää luntata ja lopuksi nappaa Ihmepojan kokeen. Hän kovistelee Ihmepoikaa ja käskää tätä olla kertomatta lunttauksesta. Samalla Häirikkö huomaa Ihmepojan repun ja sieltä pilkottavan taikasoittimen. Hän nappaa sen ja kokeilee. Tilanne jähmettyy.

Kouluun ilmestyy poliittisia leikkauksia symboloivat hahmot suuret sakset käsissään ja tuovat Köksänopelle kirjeen. Kirjeessä ilmoitetaan byrokraattisten kiemuroiden kautta, että koulu on tappiollinen ja tästä syystä sulkemisvaarassa. Koulun tulisi pystyä säästämään miljoona. Sekä Köksänope, Talonmies, Häirikkö että oppilaat kritisoivat tilannetta ja ovat peloissaan.

Koulu käy nukkumaan. Yöllä Ihmepoika ja Häirikkö yllättäen lyöttäytyvät yhteen ja toimivat salaa, jonka vuoksi he saavat aikaiseksi jotain ihmeellistä, nimittäin puutarhan koulun pihaan. Tämä pelastaa koulun tilanteen, sillä nyt oma puutarha tuo koulun keittiöön oman ruoan ja säästötavoitteeseen päästään. Saksimiehet tulevat taas, ja heidät ajetaan pois. Koululaiset, Köksänope, Talonmies, Häirikkö ja Ihmepoika hurraavat. Ihmepoika astelee eteen ja ilmenee, että hän onkin tyttö. Ketään ei tämä häiritse, sillä kaikki ovat onnellisia, että Ihmetyttö taikasoittimellaan on pelastanut koulun.

5.1.2. *Esiintyjät ja roolit*

Ihmepojan esiintyjäkaarti on sekoitus lapsia ja aikuisia, amatöörejä ja ammattilaisia. Lapsia ovat aineistossani Kaisaniemen ala-asteen luokat 5C ja 6C ja he toimivat esityksen kuorona. Aikuisia ovat ammattilaulajat Saara Kiiveri, sopraano, Riku Pelo, baritoni ja Mikko Sateila, tenori. Musiikista vastaan kaksi ammattilaista, kapellimestarina ja kosketinsoittajana toimiva Marko Hilpo ja lyömäsoittaja Mongo Aaltonen.

Ihmepoika A:n päähenkilö on nuori lapsi, joka on turvapaikanhakija. Rooli on alkuun mykkärooli – eihän maahan juuri tullut turvapaikan hakija ymmärrä kieltämme. Lopussa roolista tulee puherooli. Luonteeltaan roolihenkilö on puhumattomuudesta huolimatta rohkea, utelias ja valmis tekemään töitä sen eteen, että sopisi joukkoon. Roolia esittää yksi Kaisaniemen ala-asteen esiintyvän luokan oppilaista.

Kuorona toimii teoksen koululaisryhmä, jotka edustavat päähenkilön, Ihmepojan luokkaa. Luokalla oppilaat ovat jakautuneet erilaisiin nuorisokulttuuria edustaviin ryhmiin, joita ovat Pahikset, Bodarit, Priimukset, Nörtit ja Pissikset. Näiden ryhmät ovat eroteltu puvustuksellisesti, joihin palaan hieman myöhemmin. Ryhmät eivät ole eroteltuja sukupuolen mukaan.

Luokalla on yksi häirikkö, jonka rooli on merkittävä. Häirikkö on osa Pahiksia ja tyrannisoii koko luokkaa. Roolissa on Mikko Sateila, ammattilaulajista kolmas. Häirikkö kiusaa, häiriköi ja nousee auktoriteetteja vastaan. Hän käyttää koulukiusaamisessaan hyvin tyypillistä kiusaamisen muotoa, nimittäin ryhmästä sulkemista. Tämä on myös ehkä juuri sellainen kiusaamisen muoto, joka näkyy vaikeasti opettajille ja aikuisille. Lopussa kuitenkin Häirikkö roolissa nähdään hyvin perinteinen statuksen muuttuminen: hän kaveeraa Ihmepojan kanssa ja on merkittävässä roolissa koko koulun pelastumisen kannalta.

Teoksen aikuisia ovat Ihmepojan isä, Riku Pelo ja äiti, Saara Kiiveri, jotka esiintyvät teoksen alussa. He suojelevat Ihmepoikaa ja hädän kesken lohduttavat: ”älä pelkää.” (Hietala & Miettinen 2017a: 01:42.) Koulukohtauksissa aikuisia ovat Talonmies, Saara Kiiveri, sekä Köksänope, Riku Pelo. Roolien merkitys on sukupuolirooliaiheiden kannalta merkittävä, sillä stereotyyppisesti köksänopettaja eli kotitalousopettaja on mielletty naisvaltaisemmaksi ammatiksi ja talonmiehet miesvaltaiseksi. Teoksessa Köksänopettaja yrittää opettaa eri kulttuureista ja ruoista, ja näin puuttua ennakkoluuloihin. Talonmies puuttuu saman tien koulukiusaamiseen, kun Häirikkö ja

luokka nousee Ihmepoikaa vastaan. Teoksessa kulkee myös toinen tarina, jossa keskiössä on Köksänope ja Talonmiehen romanssi, joka perustuu jo teosta aiemmalle ajalle.

Rooleilla ei ole erisnimiä, vaan kaikki ovat nimetty yleisnimen perusteella. Vaikka tästä tuleekin tunne yleistämisestä, on jokainen roolihahmo oma yksilönsä ja roolit hyvin tarkkaan harkitun oloisia. Tarinassa roolit kasvavat ja muuttuvat roolihahmoon sopivalla tavalla.

5.1.3. *Kerronta*

Ihmepoika A:n kerronta on kronologista ja etenee ajassa eikä siinä ole takaumia. Kerronta etenee kohtauksesta toiseen ilman suoranaisia taukoja. Teoksen vuorosanat johdattavat kertomusta eteenpäin ja toisinaan vuorosanat ovat toisteisia, etenkin silloin kun halutaan alleviivata jotain kerronnan asiaa tai tapahtumaa. Kerronnan motiiveja, eli toistuvia elementtejä ovat poliittisuus, maahanmuutto, leikkauspolitiikka ja sukupuoliroolit. Ne toistuvat teoksessa niin kohtauksissa kuin vuorosanoissakin musiikin avuin.

Kuten libretto luvussa totesinkin, *Ihmepoika A*:ssa on selkeästi poliittinen sanoma. Tämä näkyy myös musiikissa, jossa valinnat alleviivaavat teoksen poliittisuutta. Poliittisuus ja ennakkoluulot yhdistyy teoksessa rap-estetiikkaan. Alussa Ihmepojan tullessa kouluun nähdään teoksessa ensimmäinen rap-kohtaus, jossa koko luokka ottaa Ihmepojan vastaan omin ennakkoluuloin (Hietala & Miettinen 2017a: 08:55). Kun budjettikeskustelu alkaa, muuttuu musiikki rap-estetiikan mukaiseksi (Hietala & Miettinen 2017a: 27:00.). Rap-teksti liikkuu kiinnostavasti lapsikuoron seassa samaiseen tapaan kuin orkesterissa tai kuorossa musiikillisen teema liikkuisi ääneltä toiselle muodostaen kuitenkin yhtenäisen linjan. Rap-estetiikka näkyy myös kohtauksessa, jossa Köksänope ja Häirikkö käyvät keskustelua. Se on selkeästi niin kutsuttu kilpailu eli battle-muotoinen, joka juontaa juurensa juuri rapiin. Tätä valintaa korostaa myös sivussa toimivat hip hop -tanssijat ja oppilaiden muodostama puoliympyrä tekijöiden ympärille. (Hietala & Miettinen 2017a: 22:16.) Tässä keskiössä on myös suurempi ajatus, eli opettaja-oppilas-hierarkian rikkominen, jonka opettaja kuitenkin auktoriteetillaan voittaa.

Sukupuolirooleja käsitellään läpi koko teoksen. Talonmiehen rooliin on valittu sopraanon ääniala ja toisessa oopperateoksen aariassa Talonmies-roolin esiintyjä laulaa olevansa talonmies, kuoro korjaa Talomiestä vastamaalla: ”-nainen”. (Hietala & Miettinen 2017a: 12:00.) Lopussa

käytetään samaa rakennetta, laulaen Ihmepojasta, kuoron vastaten ”tai tyttö”. Tässä kohtaa sanoma on vain käänteinen, kun kuoro yhdessä toteaa sukupuolen olevan: ”ihan sama”. (Hietala & Miettinen 2017a: 42:13.)

Kerronnassa nousee myös nuorisokulttuuria esitteleviä ilmaisuja, kuten *däppäys* sekä poliittisesti latautunut termi ”koulutuslupaus” ja tähän yhteyteen vedetty sosiaalisen median termi ”*hashtag*” (Hietala & Miettinen 2017a: 32:00). Näillä viitataan vuoden 2015 eduskuntavaalien aikana tehtyyn lupaukseen siitä, ettei koulutuksesta tulla leikkaamaan. Kerronnassa käytetään myös nuorisokulttuurille tyypillisesti englannin- ja suomenkielen yhdistelyä, joka näkyy esimerkiksi teoksen alussa Häirikön esittelyssä ”I am the Man” (Hietala & Miettinen 2017a: 06:50).

5.1.4. *Musiikki*

Orkesteri ja orkestraatio

Ihmepoika A:n orkestraatio on minimaalinen tai oikeastaan olematon, sillä musiikista vastaa ainoastaan sähkökäyttöinen syntetisaattori ja lyömäsoittimet. Syntetisaattorilla on mahdollista säätää eri äänivalintoja, joita kosketinsoittaja valikoi tiettyjen musiikillisten tunnelmien luomiseksi. Lyömäsoitin valikoimaan kuuluu sellaisia lyömäsoittimia, jota helposti löytyvät koulun soitinvalikoimasta; virvelirumpu, hi-hat-rumpu, triangeli ja tamburiini. Tämä kokoonpano rikkoo perinteisen oopperan orkesteriajattelua. Orkesterin supistaminen syntetisaattoriin on todennäköisesti täysin käytännöllinen. Teos on tarkoitettu kiertueoopperaksi kiertämään kouluista toiseen, jolloin ison orkesterin rakentaminen ja harjoittaminen ei veisi aikaa.

Syntetisaattorin takia äänimaisema on kuitenkin monipuolinen ja yllättävän rikas. Musiikki on sävelletty ammattisoittajalle. Musiikki sisältää useita erilaisia tyylejä, joita soittajan tulee pystyä ilmentämään haasteita. Syntetisaattorille on kirjoitettu kaikki se, mitä orkesteri olisi voinut soittaa.

Laulu ja musiikki

Teoksessa käytetään erilaisia musiikillisia elementtejä kuten maailmanmusiikkivaikutteita, jotka sekoittuvat oopperaan ja rap-musiikille tyypilliseen estetiikkaan. Musiikki on monitasoista ottaen huomioon teoksen keston. Se sisältää kaikkea sitä, mitä todennäköisesti

viidesluokkalainen on musiikissa ehtinyt kuulemaan ja myös tunnistamaan. Musiikki on kirjoitettu ottaen huomioon lasten toiveet ja ideat (Jukola-Nuorteva 2019).

Ihmepoika A -teos sisältää useita kiinnostavia oopperalaulumuodon konventioita kuten sooloja, duettoja, ensemble- ja kuorokohtauksia. Ne kuitenkin solmiutuvat yhteen niin, että niitä on vaikea ensikuulemalla erotella. Teos sisältää yhteensä 13 musiikkinumeroa, joita ovat:

1. *Alku / Äiti ja Isä*
2. *Häirikön aaria*
3. *Ennakkoluulorap*
4. *Talonmiehen aaria*
5. *Tie sydämeen / Köksän aaria*
6. *Pistokokeet*
7. *Vaarassa koko koulu*
8. *Miksi meiltä leikataan?*
9. *Painajainen*
10. *Taikapuutarha*
11. *Pelastus*
12. *Ei saa luovuttaa*
13. *Eläköön ihmetyttö*

(Hietala & Miettinen 2017c.)

Aariat ovat kuitenkin näistä tunnistettavimpia, ja jokaiselle ammattilaulajille on kirjoitettu oma aaria. Häirikön aaria on teoksen alussa, jonka jälkeen Talonmiehen aaria ja viimeiseksi Köksänopen aaria. Aariat ovat selkeästi taiturimaisempia kuin muu teoksen lauluilmentymä. Oopperan teoksesta tekee ehdottomasti ammattilaulajien käyttämä laulutekniikka. Laulutekniikka on tunnistettavaa oopperalaulua, jota edustaa eri lauluryhmät, sopraano, tenori ja baritoni.

Musiikissa on muutamia välisoittomaisia hetkiä. Näitä ovat esimerkiksi pistokoe kohta, jonka alussa ei lauleta ollenkaan. Tarina etenee ilman vuoropuhelua yksinomaan orkesterin varassa ja musiikin edetessä. Välisoitto onkin musiikillisesti erilaisempaa kuin osin laulua säestävämät osuudet, sillä musiikki ei ole enää pelkästään säestävässä roolissa. Samassa se yhdistää aiemmin kuultuja musiikillisia aiheita.

Säveltäjä Hietala käyttää myös omaa versiota johtoaihetekniikasta. Teoksen alussa, kun Häirikkö tapaa Ihmepojan ensimmäisen kerran, on musiikki monotonista. Pistokoe kohtausten lopussa, kun Häirikkö uudelleen puhuu Ihmepojalle, on musiikissa samanlaisia elementtejä. Tämä herättää muiston alun aiheista. Johtoaihetekniikka ei ole Hietalalle varmaankaan uusi, sillä tekniikka käytetään paljon elokuvamusiikissakin.

Pienempiä musiikillisia konventioita, joita usein oopperassa käytetään ovat urkupisteen ja pidätysten käyttö, jotka molemmat löytyvät tästäkin teoksesta. Ne ovat ilmeisiä kerrontaa alleviivaavia musiikillisia motiiveja, joilla voidaan saada aikaan tietty ilmapiiri. Myös perinteisiä romanttisuuteen liittyviä musiikillisia konventioita käytetään käsitellessä Köksänopen ja Talonmiehen rakkaustarinaa, jotka ovat varsin pieniä mutta tehokkaita. Näitä ovat esimerkiksi syntetisaattorin äänimaisema, joka voisi viitata harppuun.

Ihmepoka A:n oopperan tyyliperuste ei perustu pelkästään ammattilaulajien käyttämälle oopperalaulutekniikalle vaan siinä on myös tunnistettavia kanonisoituneiden oopperasäveltäjille tuttuja sävelkulkuja. Teoksessa on kuultavissa vivahteita muun muassa Mozartin ja Puccinin teoksista ja ne esiintyvät kohtauksista ja intertekstuaalisuutena: Mozartin *Taikahuilu* on verrattavissa Ihmepojan taikasoittimeen sekä Köksänopen aariassa on mielenkiintoisesti myös luetteloarian tyyliä, mikä voisi viitata *Don Giovannissa* kuultuun ”Madamina, il catalogo e questo” -ariaan (Hietala & Miettinen 2017a: 15:55). Aariassa tosin puhutaan ruoasta, ei naisista kuten *Don Giovannissa*.

Musiikissa käytetään myös eri musiikkityylejä, kuten rock, rap ja eri maailmamusiikkityylejä. Rock-tyyli ilmenee kohtauksessa, jossa Köksänopettaja tunnilla hihkaisee ”nyt kokataan”, johon Häirikkö siten vastaa ”eikun rokataan” ja piano-riffi alkaa soimaan. (Hietala & Miettinen 2017a: 22:21.) Tyypillinen rock-riffi koostuu selkeäsi etenevästä rytmistä sekä toistuvasta musiikillisesta tematiikasta, jossa laulaja laulaa melodiasa ja piano soittaa rytmiä harmoniaa melodian taustalle. Rap-estetiikkaa käytetään poliittisissa, erityisesti leikkauspolitiikkaa käsittelevissä kohtauksissa sekä teoksen *Ennakkoluulorapissa*. Näissä vuorosanat puhutaan rapille tyypillisesti riimitellen ja vahvan rytmin saattelemana.

Maaailmanmusiikkielementtejä on ihan teoksen alussa, kun tarina sijoittuu Ihmepojan kotimaahan, jossa perhe joutuu erilleen. Musiikissa on itämaisuuksi miellettyä melodiaa, joka koostuu erilaisista sävelkuluista, joilla ei viitata länsimaiseen duuri-molli-tonalisuuteen (Hietala & Miettinen 2017c). Syntetisaattorin äänivalinnoilla alle viivataan tätä mielikuvaa.

Maaailmanmusiikkielementtejä sisältävä kohta nähdään Köksänopen myös aariassa, missä hän esittelee eri ruokakulttuureita. Tässä Hietalan musiikki ottaa vahvasti maailmanmusiikkimaisen tyylin ja ilottelee eri tyyliuunnilla, kuitenkin käyttäen hyvin stereotyyppisesti tunnistettavia elementtejä. Maailmanmusiikkielementtejä ovat teoksessa esimerkiksi ranskalaiseksi, intialaiseksi, eteläamerikkalaiseksi, aasialaiseksi esitettyjä kulttuureja, joihin on sujutettu näihin tyyppillisiä musiikkisia piirteitä. Ranskalainen ruoka esitellään haitarin ja naislaulajan voimin, intialaisessa musiikissa äänimaailmaa on eksotisoitunutta, eteläamerikkalaista tyyliä korostaa salsalle tyyppilliset tanssirytmit ja aasialaista musiikkia harmoniat. Näiden lisäksi musiikista löytyy suomalaista kansanlaulumaisuutta.

Musiikiltaan ja kerronnaltaan teos on hyvin musiikkiteatterimaista. Musiikkiteatterimaisuus näkyy muun muassa lopussa, kun loppuaplotit suoritetaan hilpeän viimeisen kappaleen tahtiin. Kappaleen ilosanoman ja voimakkaan yhteisöllisyyden voima voi viitata tavallaan gospeltyyliin ja sille ominaisiin ilosanoman aiheisiin. (Hietala & Miettinen 2017a: 44:20.)

5.1.5. *Visuaalisuus*

Teoksen näyttämöllinen perusilme on värikäs, moni-ilmeinen, mutta selkeä. Ilme rakentuu muutamille visuaalisille aspekteille, jotka vaihtuvat ja muuttavat nopeasti ilmettään kohtausten edetessä ja vaihtuessa. Puvustuksessa ollaan luotettu stereotyyppioihin, jolloin ryhmät erottuvat selkeästi toisistaan. Aikuisten puvustus sointuu lasten vaatetukseen.

Puvustuksella erotellaan nuorisoryhmät. Pahikset on puettu mustaa ja yksityiskohtina on käytetty niittejä ja punk -tyylille ominaisia somisteita. Pissiksien puvustus on pastellisävyinen, suorastaan vastakohta Pahisten puvuille ja puvustus näyttää tyyliiltään Japaniin sijoittuvilta animehahmoilta. Bodarit tunnistaa urheilullisista vaatteista, nörtit taas silmälaseista ja koulupukuihin viittaavasta ja näköisestä kokonaisuudesta. Priimuksien puvustus on stereotyyppisen toimistotyöntekijän jakkupuku. Ihmepojan puku ei ole juurikaan muistettava tai identiteettiä korostava.

Vaatetuksessa ei oteta kantaa kansalaisuuteen eikä sukupuoleen. Köksänopettaja on puettu kokinasua muistuttavaan takkiin sekä hattuun. Talonmies taas perinteisiin reisitaskuhousuin.

Kotitaloustunti-kohtauksessa käytetään paljon erilaista tarpeistoa, joita ovat ruokia edustavat tavarat. Ruokat edustavat eri maan eri ruokia ja elintarvikkeita, joiden kautta korostetaan ruokakulttuurien eroja. Myös saksimiesten suuret sakset toimivat tärkeinä tarpeistollisina visuaalisina välineinä kuvaten valtaa ja leikkauspolitiikkaa. Pitkin teosta mukana on myös ilmapallo, jossa on maapallon kuva. Tärkein tarpeistollinen elementti on Ihmepojan taikasoitin, joka mainittiinkin aiemmin.

Lavastuksessa on käytetty keveitä ratkaisuja. Lavastuksena käytetään muun muassa kehikkoseiniä ja metallilaatikoita. Kehikkoseiniin kiinnittyy huomio vasta puutarhakohtauksessa, jossa ne ovat kääntyneet toisin päin luoden värikään tunnelman. Laatikot toimivat köksän tunnilla työpöytinä, joista myöhemmin rakentuu puutarhakohtaukseen osa puutarhaa, ja niistä nousee korkeiden keppien avulla köynnöksiä. Lavastusta täydentää valaistuksen käyttö, jolla on vahva vaikutus tunnelman luomisessa. Valaistus on myös vahvassa roolissa kohtausten vaihtumisessa ja näin ollen tarinan etenemisessä.

5.2. *Dumma Kungen*

5.2.1. *Libretto ja juoniselostus*

Dumma Kungen on lastenooppera, joka sadun ja oopperan keinoin kertoo tarinan uskaltamisesta ja ennakkoluulojen kohtaamisesta. Libretto on satukirjailija Monica Vikström-Jokela ensimmäinen oopperalibretto, ja hän kertookin *Länsiväylä*-lehden haastattelussa, että valitsi teokseen tutun *Dumma Kungen* -hahmon, joka seikkailee jo kahdessa muussa satukirjassa. Hän kommentoi: ”Libretto muistuttaa draaman käsikirjoitusta, koska kertoja ei ole läsnä, vaan tarina etenee hahmojen kautta. Kirjottaessani pidin koko ajan mielessä, että tätä lauletaan.” (Tuominen-Halomo 2017.)

Oopperalle perinteisesti *Dumma Kungenin* libretto on kirjoitettu ennen oopperan säveltämistä. Haastattelussa kirjailija Vikström-Jokela kertoo, että oli keskustellut Damströmin, oopperan säveltäjän kanssa siitä, millaisen tekstin tulisi olla. Teoksen säveltäjä Damström antoi hänelle vapaat kädet tarinan kerrontaan ja kehotti vaan kirjoittamaan. Muutokset tehtiin yhdessä ja ”niitä olikin hyvin vähän”. (Tuominen-Halomo 2017.)

Libretto on riimimuotoinen ja se on kirjoitettu perinteiseen tapaan, niin että tarina kulkee vuoropuheiden lomassa. Librettoon on kirjoitettu olennaisia tarinaan kuuluvia ohjaukseen ja näyttelemiseen liittyviä ideoita, jotka alleviivaavat kerrontaa. Libretossa kuvaillaan myös tunnelmia, mutta hyvin ylimalkaisesti, joka antaa ohjaukselle tilaa. Itse esityksessä ei ole kuitenkaan käytetty kaikkia libretossa annettuja ohjeita ja muutamia riimejä on vaihdettu roolilta toiselle.

Tarinan ensimmäinen kohtaus alkaa ”Olipa kerran” -tyyppisellä aloituksella, missä esitellään teoksen päähenkilö Dumma Kungen sekä Poliisi-Alice, Ringa Rask ja ministeri Mys. Kohtaus alkaa siitä, kun poliisi ohjaa liikennettä Kuninkaantiellä ja Keskimaan (Mittland) Kuningas kulkee tietä pitkin (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 1:00). Hän päättää mielivaltaisesti mennä kadun yli miten tahtoo, jolloin autoliikenne menee sekaisin. Kuninkaan tekoa kritisoidaan hienovaraisesti ja häntä muistutetaan laista, joka hän on itse kirjoittanut: ”jokaisen täytyy noudattaa liikennesääntöjä.” Kuningas haluaa muuttaa lakia niin että hän saa tehdä mitä tahtoo, jolloin toimittaja Ringa Rask julkistaa lain muuttuneen saman tien mediaan. Uutta lakia kritisoidaan, mutta Kuningas perustelee toiminnan sillä, että hän on kuningas ja paras. Samaisessa kohtauksessa Kuninkaan omavaltaisuus näkyy myös siinä, että ministeri Mysin tullessa paikalle, Kuningas vain ottaa tämän hatun itselleen – koska tahtoo sen. Ottamalla hatun yleisölle kuvataan kuinka kuningas ottaa vallan ministeriltä (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 7:36).

Toisessa kohtauksessa ollaan linnassa, ja kohtauksessa esitellään kaksi muuta päähenkilöä Kuningatar (Drottingen) ja Tinder. Kuningatar harjoittelee voimannostoa tullessa huoneeseen ja huitaisee vahingossa Kuningasta. Kuningatar ja Kuningas iloitsevat, sillä pian on Keskimaan yhteinen juhlapäivä (Mittlandsfest), joka huipentuu kaverikeinukilpailuun (kompis-kång). Riemu loppuu, kun ovelle koputtaa tuntematon lapsi, Tinder. Aluksi Kuningatar ja Kuningas eivät halua häntä ollenkaan sisälle, mutta Tinderin ilmoittaessa hänen olevan Viisaan Eukon (Klok gumman) lähettämä, Kuningas ja Kuningatar uskaltavat kuunnella Tinderin asian. Tinder

kertoo Litteämäessä (Plattland) rakennetusta pyörätiestä, josta Kuningas hämmästy. Hän ottaa Tinderin mukaan ja kutsuu hovin koolle.

Kolmannessa kohtauksessa ollaan linnassa ja koko hovi on kutsuttu paikalle. Myös Kuningatar, Kuningas, Ministeri Mys, Ringa Rask ja Tinder ovat mukana. Hoville ilmoitetaan moottoritiehankkeesta, jonka Kuningas haluaa toteuttaa voittaakseen Littemäen pyörätiehankkeen. Koko hovi säikähtää ja Ministeri Mys ottaa esille sen, ettei moottoritie ole luonnolle hyvä hanke. Tinder astuu sisään tietämättä hankkeesta. Kaikkien ollessa tätä vastaan, asettaa Kuningas Tinderin vaikean kysymyksen alle: vastaa oikein, tai lähde pois: ”mitä mieltä olet ideastani?”. Tinder vastaa idean olevan hyvä ja viittaa Kuninkaan tekemään piirustukseen. Hän kuitenkin kääntää asian niin, että piirroksen moottoritie olisi rautatie. Tästä koko hovi ilahtuu ja ymmärtää, että täytyy saada Kuningas idean puolelle. Ennen kuin kuningas ehtii hahmottamaan moottoritiehankkeen vaihtuneen rautatiehankkeeksi, ilmoittaa Ringa Rask Kuninkaan päättäneen rautatiehankkeesta.

Kohtauksessa neljä otetaan yleisö mukaan. Rautatietä rakennetaan ja yleisö toimii rakennustyöntekijöinä; yleisö jaetaan kolmeen sektoriin ja heitä pyydetään rakentamaan tietynlainen äänimaisema. Työnjohtajina toimivat Ringa Rask, Poliisi-Alice ja Ministeri Mys.

Kohtauksessa neljä rautatie on valmis ja junaa Litteämäestä odotetaan saapuvan Keskimaahan. Yllättäen junassa on kyydissä ryhmä litteämäkeläisiä, joista keskimaalaiset, erityisesti Kuningas ja Kuningatar hämmentyvät: litteämäkeläiset aikovat muuttaa Keskimaahan. Kuningas on tästä aivan kauhuissaan ja samalta seisomalta haluaisi käännäyttää litteämäkeläiset takaisin maahansa, sillä he eivät ole samanlaisia kuin keskimaalaiset ja puhuvat eri kieltäkin. Yksi litteämäkeläisistä nimeltään Benn tulee tervehtimään Kuningasta ja keskimaalaisia. Koska Tinder on litteämäestä kotoisin, tulkkaa hän litteämäkeläisten puhetta. Kuningas pyytää Tinderia kertomaan litteämäkeläisille, että heidän tulisi lähteä saman tien, mutta Tinder kääntääkin Kuninkaan sanoman päinvastaisesti ja toivottaa litteämäkeläiset tervetulleiksi Keskimaahan.

Kuudennessa kohtauksessa litteämäkeläiset työskentelevät innokkaasti Keskimaassa muun muassa maalaten linnaa ja tehden suklaakonvehteja. He laulavat omaa lauluaan ja tanssivat omaa tanssiaan innossaan työntouhusta. Kaikki ovat iloisia järjestelystä: Ministeri Mys ilahtuu, kun linnaa korjataan ja Poliisi-Alice on onnellinen kun saa syödä niin hyvää suklaata. Kuningas saapuu paikalle ja kieltää kaiken tämän – hän kieltää myös litteämäkeläisiä puhumasta omaa

kieltään. Hän myös haluaa ajaa litteämäkeläiset pois Keskimaasta ja pyytää Tindertia tulkkamaan tämän. Tinder kutsuukin litteämäkeläiset mukaan Keskimaapäivän juhliin.

Seitsemäs kohtaous alkaa Keskimaapäivän juhlavalmisteluilla. Ringa Rask ilmoittaa juhlat alkaneeksi. Kuningas on linnassa ottamassa vieraita vastaan. Tunnelma on jäykkä ja monotoninen musiikki soi taustalla. Kaikki vaikuttavat olevan tylsistyneitä ja tylsyyden mielikuvaa alleviivaa Tinderin muutama laulurepliikki. Juhlissa lauletaan ”Kuningas on paras” -laulua. Heti kun litteämäkeläiset astuvat sisään juhliin, ja Kuningas kättelee heidät ohi mennessä vahingossa, sillä hän on keskittynyt ottamaan vastaan vieraiden lahjoja. Häntä harmittaa, etteivät litteämäkeläiset ole tuoneet juhliin mitään lahjaa. Kuningatar on jo niin keskittynyt kaverikeinukilpailuun, ettei välitä moisesta: hän on innokkaana aloittamassa kilpailuja. Keskimaalaiset laulavat kilpailulaulua ja kuningas käskää kilpailijoita valitsemaan parinsa. Kuningas ja Kuningatar vaihtavat ylleen kultaiset sukat. Epäonneksi Kuningatar kompastuu sukkia laittaessaan ja loukkaa jalkansa. Koko hovi jähmettyy. Ringa Rask ilmoittaa, että nyt on kriisi, Kuninkaalla ei ole paria. Kuningas huomaa itsekin tarvitsevänsä parin ja pyytää vapaaehtoisia ilmoittautumaan, mutta kukaan ei halua olla Kuninkaan pari. Kuningas hämmentyy ja on surullinen: Eikö kukaan halua olla minun ystäväni. Kuningas yrittää saada parin itselleen, onnistumatta. Pian rivistä astuu esille Benn, Litteämäeltä, joka haluaisi olla Kuninkaan pari. Epäilyistä huolimatta Kuningas kuitenkin päättää antaa Bennille mahdollisuuden ja vastaa hyväksyvästi tämän kutsuun ja esittelee itsensä kysyen, haluaisiko Benn olla hänen ystävänsä. Benn vastaa myöntävästi.

Kohtauksessa kahdeksan ollaan Kuninkaantiellä kilpailun alkuhuumassa. Ringa Rask esittelee kilpailijat ja kilpailu alkaa. Ringa Rask toimii perinteisenä selostajana kilpailussa ja selostaa kilpailun käännekohdat. Kuningas ja Ben voittavat kilpailun. Tunnelma on ratkiriemukas ja kaikki laulavat yhdessä litteämäkeläisten laulua.

Lopussa on epilogi, yhteislaulu, jonka päähenkilö Tinder aloittaa. Se vetää sadun keinoin yhteen tarinan opetuksen ennakkoluulottomuudesta ja siitä, että me ihmiset olemme kaikki samanlaisia. Loppu hyvin, kaikki hyvin.

5.2.2. Esiintyjät ja roolit

Dumma Kungen -oopperan esittää Musikinstitutet Kungsvägenin oopperastudio, lapsikuorot ja soittajat, jotka kaikki ovat opiskelijastatuksellisia musiikkiopiston oppilaita. Kapellimestari, Kristian Nyman on lavan yksi ammattilaisista. Musikinstitutet Kungsvägen on perustettu vuonna 1974 ja on Suomen suurin ruotsinkielinen Espoossa sijaitseva musiikkiopisto. Musiikkiopistossa työskentelee noin 45 opettajaa ja opiskelijoita siellä on noin 850 oppilasta. (Musikinstitutet Kungsvägen 2019.)

Solisteina toimivat Kungsvägenin oopperastudion oppilaat ja rooleja on yhteensä kahdeksan. Nämä ovat Kuningas, Kuningatar, toimittaja nimeltä Ringa Rask, Poliisi-Alice, Tinder, Benn ja ministeri Mys. Kuoro on jaettu keskimaalaisiin ja litteämäkeläisiin.

Kuningas, *Dumma Kungen*, tenori, on Keskimaan hallitsija, joka hallitsee valtakuntaansa mielipuolisesti ja tyranninmaisesti Kuningattaren, Drottningen kanssa. Kuningas säätää lakeja ja on hyvin omaehtoinen, ennakkoluuloinen ja aina oikeassa. Kuninkaan parina toimii Kuningatar, äänialaltaan koloratuurisopraano, joka on hyvin samanlainen hahmo kuin Kuningas. He ovat oopperan ainoa selkeä parivaljakko, jotka välillä ottavat yhteen, mutta omaavat samanlaisen ennakkoluuloisen asenteen. Jos teos olisi italialainen *opera buffa*, olisi teoksen hahmot *buffa*-hahmoja. Heidät esitetään hieman hupsuina ja ovat monissa kohtauksissa yleisön naurunkohteena.

Tinder, sopraano, on teoksen avainhahmoja, lapsi, joka on lähetetty Keskimaahan Kuninkaan entisen neuvonantajan Viisaan Eukon toimesta (Klockgumman). Hänellä on tehtävä, joka selviää sekä Tinderille itselleen ja kuninkaalle aivan lopussa. Tinder on hyväntahtoinen ja kaksikielinen lapsi: hän puhuu sekä keskimaan että litteämäkeläisten kieltä. Hän ei ole kuitenkaan perinteisen lapsen malli, vaan uhkaa esimerkiksi Kuninkaan auktoriteettia, kun vastoin Kuninkaan käskyä hän kääntää Kuninkaan puheet vastakkaiseksi.

Ringa Rask, sopraano, on stereotyyppinen toimittaja hahmo, joka käyttää toimittajille tyypillisiä diskursseja kuten ”Hyvää huomenta, arvoisa kuulija” (Damstör & Vikström-Jokela 2017a: 05:30). Hänellä on myös koko teoksen läpi kädessään mikrofoni. Media nähdään perinteisesti vallan vahtikoirona, mutta teoksessa media on alisteinen vallankäyttäjälle, eli kuninkaalle. Rask joutuu tiedottamaan asioita, joita kritisoi.

Benn, sopraano, on litteämäkeläinen ja edustaa koko heidän joukkoaan. Hän puhuu ryhmän puolesta ja toimii näin tavallaan kuin heidän johtajanaan. Benn on hyvin iloinen ja sympaattisen oloinen hahmo, joka rooli on tärkeä sivurooli ja tarinan kannalta jopa pääroolimainen. Kuitenkin roolin laulukerrat jäävät hyvin vähäiseksi, jolloin roolin merkitys ei ole kuin kerronnallinen.

Poliisi-Alice, mezzosopraano on kirjoitettu naisroolille, ja se rikkoo perinteisen poliisille asetettuja stereotypioita maskuliinisuudesta. Poliisi-Alice on sivurooli, joka kuitenkin on mukana luomassa ideaalia Keskimaata. Poliisin rooli ilmentää myös valtakunnallista olemista, sillä poliisi nähdään yleensä yhteiskunnan kulmakivenä.

Ministeri Mys, basso, on sympaattinen ministeri, joka kritisoi Kuninkaan lakeja ja ideoita olemalla kuitenkin hyvin muodollinen, kuten ministeriltä voi odottaa. Hän on iloinen litteämäkeläisistä ja puhuu heidän puolestaan. Ministeri Mys on sivuhahmo, mutta olennaisessa osassa tuomaan ilmi Kuninkaan ennakkoluuloja.

Teoksen roolitus on läpileikkaus yhteiskunnasta, sillä se sisältää länsimaiselle valtiolle tuttuja ja tärkeitä instituutioita ja niiden avainhenkilöitä; on lainsäätäjiä, lain valvojia, median edustajia sekä kansa. Roolinimet ovat myös kiinnostavasti kuvaavia henkilöihin ja henkilöiden luoteisiin nähden: Dumma Kungen tarkoittaa hölmöä kuningasta, mitä ei voi kieltää Kuninkaan olevan, Tinderistä tulee lähinnä mieleen Tinder-deittisovelluksen yhteenliittymisen idea, Ringa Raskin sukunimi Rask taas kääntyy suomeksi tarkoittamaan nopeaa.

Kuorolla on perinteisesti monistatuksellinen rooli. He toimivat ryhmäkohtauksissa luoden massan tuntua niin hovin edustajina, keskimaalaisina, litteämäkeläisinä sekä lopun kilpailun edustajina. Kuoro kommentoi tapahtumia ja vie kerrontaa eteenpäin. Musiikin osalta kuoro luo äänimaisemia sekä harmonioita.

Teoksessa myös yleisöllä on oma roolinsa, mikä ei ole niin yleistä perinteissä oopperoissa. Yleisö otetaan mukaan lavalla olevin roolien toimesta, kun rautatiehankkeen rakennus kohtauksessa roolit toimivat työnjohtajina ja ottavat yleisöä mukaan ja opastavat

5.2.3. *Kerronta*

Teos ottaa kantaa nykypäivän keskusteluihin sadun kerronnan kautta, joka on hyvin tyypillinen oopperan kerronnallinen konventio, joka viittaa esimerkiksi *opera buffa* -tyylisiin oopperoihin. Kerronnan motiiveja ovat ajankohtaiset ilmiöt, kuten maahanmuutto, ennakkoluulot, sukupuoliroolit ja vallanasetelmat, jotka irrotetaan nykypäivään assosioidusta ympäristöstä ja siirretään täysin uuteen maailmaan, jossa hahmotkin ovat satuhahmoja.

Satumaisuus näkyy kerronnassa muun muassa valituilla hahmoilla, lopun opetuksessa sekä loppulaulun tekemästä yhteenvedosta siitä, mikä maailmassa on tärkeää. Tarina pohjautuu jo johonkin olemassa olevaan asiaan ja ajatukseen siitä, että osana tätä hetkeä on olemassa toinen ulottuvuus, jossa toiset elävät. Tämä tulee heti ilmi ensimmäisessä kohtauksessa. Teoksessa puhutaan hahmoista, kuten Viisasta Eukosta (Klokgumman), joita ei itse oopperassa näy ollenkaan, mutta hahmo voisi viitata omatuntoon, joka herättää hahmot ajattelemaan sitä, miten tilanteessa toimittaisiin oikein.

Tarina etenee kronologisesti hetkessä, jossa tarkkailupisteenä on tilanne, missä nykyhetkeä verrataan aiempaan katsojalle ei-koettuun hetkeen. Kuten usein oopperoissa, kerronta etenee teoksen roolien vuoropuheen kautta repliikkien tahtiin, jotka ovat toisteisia, kun halutaan alleviivata jotain kerronnan asiaa tai tapahtumaa.

Poliittista ajattelua herättää voimakas kahtiajakoisuus teoksessa esitettyjen kansojen välillä. Jakoisuus on jopa niin ilmeistä ja hieman huvittavaakin, että se herättää todella katsojan miettimään, että onko ajattelutavassa ”me vastaan te” mitään järkeä, kun samalaisia tässä kuitenkin ollaan. Tämä on kuitenkin osa kerronnan tyyliä.

Dumma Kungen -oopperassa käytetään myös nuorisolle tuttuja eleitä ja dialogia. Nuorisoeleitä, joita teoksessa käytetään, ovat muun muassa niin kutsuttu ylävitokset eli ”high five”, jolla on useita merkityksiä. Tässä yhteydessä ”high five” pyrkii yhteisöllisyyteen, kun litteämäkeläiset lyövät riemuissaan käsiään yhteen päästessään keskimaalaisten juhlaan (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 38:38). Myös lopussa kuninkaan etsiessä itselleen paria, englannin kielinen ”come on” on heitto mitä kuulee nuorison toiselle sanovan tarkoittaessaan ryhdistymistä (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 44:42).

5.2.4. *Musiikki*

Orkesteri ja orkestraatio

Teoksen orkesteri on pieni: jousisektiossa on kolme viulua, yksi sello, yksi kontrabasso, puhallinsoittajistoon kuuluu kaksi trumpettia, kolme klarinettia ja huilu. Lisäksi mukana on haitari ja lyömäsoittimet. Orkesterissa käytetään myös hieman ei-tyypillisiä orkesterisoittimia kuten kazoon-pilliä. Soittajat ovat musiikkiopiston opiskelijoita. Orkesteria johtaa ammattilaiskapellimestari.

Soitinvalinnat eivät ole oopperalle täysin tyypillisiä. Kiinnostavia valintoja on haitari, jolla onkin teoksessa kansanmusiikillinen ilmentymä. Teoksessa on litteämäkeläisten laulu, joka on vahvasti kansanmusiikkivaikutteinen. Siinä haitarilla on iso rooli. Tässä samaisessa kappaleessa käytetään myös orkesterilaisten käsiä, sillä rytmiikkaa tulee kappaleeseen taputuksista, jotka ovat synkooppimaisia.

Orkesterimusiikki on sävelletty tarkoituksellisesti oppilastasoiselle orkesterille. Harmonia on helposti sisäistettävää ja soitinryhmät soivat loogisesti yhteen. Musiikki on tonaalista. Teos rakentuu lauluille, joita varioidaan. Tutut teemat ja melodiat auttaa nuorta muusikkoa hahmottamaan teoksen kulkua. Orkesterin rooli on säestävä.

Orkestraatio on ilmennetty partituurissa hyvin perinteisin tavoin. Soittimet ovat listattu allekkain alkaen ensin laulusolisteista, jonka jälkeen tulee perinteiseen tapaan ensin puhallinsoittimet huilu, klarinetti ja sitten vaskisoittimet. Jousisoittimet löytyvät partituurista alimpana. (Damström & Vikström-Jokela 2017b.)

Laulu ja musiikki

Laulusta vastaa solistit, jotka täyttävät kaikki perinteisen oopperateoksen äänialat koloratuurisopraanosta bassoon. Damströmin musiikki ei ole kovinkaan helposti laulettavaa, varsinkaan jos on laulu-uransa alussa olevan nuori laulaja. Laulumelodiat ovat useissa kohdissa melodisia ja hyvinkin solistisia, eikä orkesteri kaksinna melodiasa toisinaan ollenkaan.

Teos on rakennettu toistuvien laulujen käyttöön, joita varioidaan. Lauluja on yhteensä yksitoista ja ne ovat nimetty ja sisällytetty librettoon:

1. *Kungens jubelsång* (suom. *Kuninkaan riemulaulu*)
2. *Radiosång* (suom. *Radiolaulu*)
3. *Lagsång* (suom. *Lakilaulu*)
4. *Klagosång* (suom. *Valituslaulu*)
5. *Grälsång* (suom. *Riitalaulu*)
6. *Kompiskånk-sång* (suom. *Kaverikeinulaulu*)
7. *Motorvägssång* (suom. *Moottoritielaulu*)
8. *Plattlänningarnas sång* (suom. *Litteämäkeläisten laulu*)
9. *Tursång* (suom. *Kilpailulaulu*)
10. *Referatsång* (suom. *Selostuslaulu*)
11. *Slutsång: Vi bestämmer hurdan världens ska va* (suom. *Loppulaulu: me päätämme millainen maailma voisi olla*)
(Damström & Vikström-Jokela 2017c.)

Keskenään laulut ovat jokseenkin erilaiset, ja esimerkiksi *Riitalaulu* esiintyy vain Kuninkaan ja Kuningattaren laulamana. Laulut toistuvat useasti, mutta niistä näkyy myös variaatioita teoksen edetessä. Ne toimivat kiinnostavasti johdatellen tarinaa eteenpäin, kuitenkin kerraten tarinan kulkua ja luoden tunnelmaa. Lauluissa näkyy myös *opera buffa* -tyylille tyypillisiä aariahierarkioita: Kuninkaalla on eniten sooloja, mutta Tinderin soolot ovat vaikeimpia, jonka takia ajattelu *primo uomosta* hämärtyy.

Musiikissa näkyy hyvin tyypillisiä italialaiseen koomiseen *opera buffa* -tyyliin liitettäviä ensemble- ja kuorokohtauksien lopetuksia. Näissä koko kuoro laulaa keskenään, kun solistit ovat solistisemmassa roolissa. Toisinaan kohtauksen lopussa solistit laulavat kohtauksen lopun omasta näkökulmastaan, jolloin sanoma on jokaisella hieman eri.

Musiikissa nousevat esille myös tietyt motiivit ja teemat. Esimerkiksi aina kun Kuningas puhuttelee koko hovia, säätää lakeja tai toimii hieman epäreilusti, niin soi tästä merkiksi trumpettifanfaari. Fanfaari on hyvin perinteiseen kuningaskuntaan assosioituva musiikillinen liike, jossa on pisteellinen rytmi ja monotoninen yksiaäninen äänikuvio. (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 6:43.) Myös Viisaalla Eukolla on myös oma musiikillinen aihe, joka tulee esille aina kun hänet mainitaan. Aihe soitetaan aina putkikelloilla, jonka äänimaisema toimii konnotaationa jollekin taianomaiselle. (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 15:15.)

5.2.5. Visuaalisuus

Dumma Kungenin visuaalinen ilme on värikäs, mutta minimalistinen. Värikäs visuaalinen ilme tuo mieleen satumaan, missä perinteisiä pukuja, tavaroita ja asioita ei ole olemassa, vaan ne kulkevat rinnakkaisessa todellisuudessa meidän maailmamme suhteen.

Teoksessa puvustus jäljittelee perinteiseksi miellettyjä kuninkaallisten barokkiasuja röyhelöineen ja pussihousuineen. Oopperaksi tämä on hyvin perinteinen aikatraditio, jota käytetään ajankuvauksessa. Se vie ajatukset menneeseen, jolloin oopperakin on ollut populaarimpaa. Puvustus kuitenkin vain jäljittelee ajatusta tästä ja samalla myös modernisoi: Kuningattarella ei ole isoa mekkoa vaan pelkkä alusvanne raidallisen haalariviritelmän päällä. Modernit värit kuten murretut punaisen ja sinisen sävyt sekä printit ovat viittaus nykypäivään.

Puvustuksella erotellaan esimerkiksi litteämäkeläiset ja keskimaalaiset. Keskimaalaisten puvustus on yhteydessä Kuninkaan ja Kuningattaren asuihin: heillä on päällään pussihousut ja röyhelökaulurit. Yleisilme on oranssi, lilan ja punaisten yksityiskohtien kanssa. Litteämäkeläisillä on tähän lähes vastavärit eli turkoosi kokonaisuus, joka on hillitympi ja luo täysin eri tunnelman.

Lavasteita ei juurikaan ole, paitsi näyttämön takaosassa oleva kuninkaan valtaistuin. Lavasteettomuus pakottaa yleisön käyttämään mielikuvitustaan, joka on sadulle ominaispiirre. Tarpeistolla, eli pienillä tavaroilla, luodaan tapahtumien erot ja tilojen vaihtelevuus.

Valaistus toimii myös tunnelmien luojana ja erottelee kohtaukset selkeästi. Kun esimerkiksi dramaattinen musiikki alkaa soida kohtauksessa, muuttuu valaistus merkittävästi. Valot herättävät mielikuvituksen yhdessä musiikin kanssa.

6. POHDINTA

Dumma Kungen ja *Ihmepoika A*:n analyyseissä nousee esille selkeitä ja merkittäviä oopperalle perinteisiä konventioita, mutta samalla molemmat oopperat pyrkivät luomaan jotain uutta oopperan traditioon. Niissä näkyy lapsi- ja lastenoopperoille jo tyypillisiä aiemminkin tässä tutkimuksessa listattuja avauksia. Teosten sisällönanalyysiin pohjaten teosten välillä on niin samanlaisuuksia kuin eroavaisuuksiakin.

Dumma Kungen voitaisiin jopa luokitella *opera buffa* -tyyliseksi oopperaksi, sillä se noudattaa useita italialaisen koomisen oopperan tunnuspiirteitä. Teoksessa libretto on kirjoitettu ennen sävellystyötä. Roolihahmot ovat hyvin karaktäärimaisia ja niitä on yhteensä kuusi, joiden äänialat vaihtelevat *opera buffa* -tyylin mukaisesti koloratuurisopraanosta bassoon. Hahmot ovat myös nimetty niin, että nimellä viitataan hahmon luonteeseen tai merkitykseen teoksessa. Huomioitavaa on myös se, että mukana on koloratuurisopraano, jonka rooli on auktoriteetin omaava naishahmo. Kuningattaresta voitaisiinkin sanoa roolin olevan *prima donna*, mutta *primo uomo*-hahmoa on haastavaa täysin todentaa. Toisaalta Kuningatar ja Kuningas muodostavat selvän *buffa* -parin, mille ei ole tyypillistä, että naisrooli olisi samalla *prima donna*. Teos sisältää niin laulua kuin puhetta; mukana on aarioita, resitatiivisia tarinan etenemistä nopeuttavia kohtia, ensemblelopetuksia ja repliikkejä. Tunnusomaisena on kuitenkin huumori kautta käytävä yhteiskunnallinen keskustelu vaikeasti ymmärrettävässä aikatilassa.

Ihmepoika A on puolestaankin enemmän Richard Wagnerin kokonaistaideteostyyliä muistuttava ooppera, kuitenkin olematta täysin sitäkään. Teoksesta on vaikea erotella eri osia ja teos kulkeekin läpisävellettynä ilman selkeitä tapahtumien erotteluja ja hahmojen tasoja. Enemmänkin kokonaistaideteostyyliä perustele teoksen tekemisen prosessi, jossa jokainen osa-alue eli musiikki, libretto sekä visuaalisuus, on suunniteltu samanaikaisesti suhteessa toisiinsa. (Jukola-Nuorteva 2019). Rooleistakaan ei nouse selkeitä *primo uomo*- ja *prima donna* -paria tai hierarkiaa. *Ihmepoika A* sisältää useita genrejä, ja teoksessa maailmat kohtaavat niin musiikissa kuin kerronnassakin.

Kerronnalliset konventiot

Ooppera on aina ottanut kantaa yhteiskunnalliseen keskusteluun, joka on huomattavissa molemmissa analysoiduissa oopperoissa. Teoksien sanomassa ei aliarvioida lasten ymmärrystä siitä, mitä heitä ympäröivässä yhteiskunnassa tapahtuu. Vaikka *Dumma Kungen* on selkeästi abstraktimpi kuvaus yhteiskunnastamme kuin *Ihmepoika A*, niin on molemmissa teoksissa selvästi piirteitä, jotka sitovat sen aikaansa ja yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Sukupuoliroolit näkyvät molemmissa teoksissa vahvasti ja teosten yksi opetus onkin se, ettei sukupuolen tulisi määrittää esimerkiksi sitä, millaisessa ammatissa tulevaisuudessa henkilö voi toimia. Molemmissa teoksissa on nostettu sellaiset ammattiryhmät esille, missä mahdollisesti on enemmän toisen sukupuolen edustajia, tai jotka ovat joskus mielletty jopa täysin toisen sukupuolen työksi. Näistä ovat muun muassa Ihmepojassa nähty talonmies ja köksänopettaja ja *Dumma Kungenissa* esiintyvä poliisi. Sukupuolirooleja puhutellaan myös muiden kuin ammattinimikkeiden kautta. *Dumma Kungenissa* Kuningatar esitetään urheilullisena ja sellaisena hahmona, joka esimerkiksi kantaa Kuningasta ja toimii oletettua maskuliinisemmin: perinteisesti asia esitettäisiin mahdollisesti toisin päin niin, että oletettu mieshahmo, tässä tapauksessa Kuningas toimisi esitetyllä tavalla.

Molemmissa oopperoissa orkesteri on vahvassa kerronnallisessa roolissa, vaikka säestävyyttä onkin runsaasti. Orkesteri auttaa kuulijaa ennakoimaan, kun jokin rooli on tulossa lavalle sekä alleviivaa roolien tunnetiloja. Orkesteri toimii erityisesti silloin kuin kerronnassa on tapahtumassa yllättävä muutos. *Dumma Kungenissa* Kuninkaan saadessa päähänpiston viedä Ministeri Mysin hatun, muuttuu orkesterin musiikki nopeasti aiemmin esitetystä *Kuninkaan riemulaulusta* tilanteeseen, jossa Kuningas ilmoittaa ottavansa ministerin hatun itselleen (Damström & Vikström-Jokela 2017a: 7:31).

Miten lasten- ja lapsioopperoissa sitten oopperalla tärkeä kerronnallinen osa-alue eli esiintymiskieli ja näytteleminen ilmenee? Molemmissa teoksissa on käytetty hyvin tähän päivään liitettyjä liikeitä. Näiden pyrkimyksenä on mahdollisesti ilmentää sitä, että oopperakin voi olla nykyaikainen ja tiedostaa sekä todentaa nuorisokieltä. Ideaa voi mahdollisesti olla myös ajatus siitä, että rikotaan oopperan vanhanaikaisuuden leimaa. Voi myös olla, että lapset itse ovat ehdottaneet liikeitä, sillä välttämättä nuorisokieleen nopeissa muutoksissa eivät aikuiset pysy aina mukana.

Samaa teoksissa on myös kerronnan toisteisuus: molemmissa teoksissa saatetaan toistaa jo aiemmin tapahtunut asia tai hetki, jolla alleviivataan sen merkitystä tarinassa. Tällaisia ovat esimerkiksi *Ihmepoika A*:ssa nähdyt kiusaamiskohtaukset (Hietala & Miettinen 2017a: 08:10 ja 25:12). Myös selkeänä kerronnan konventiona nousee sille molempien teosten onnellinen loppu, mikä tuntuu olevan lapsille suunnatuissa oopperoissa huomattavasti yleisempää kuin perinteisissä oopperoissa.

Musiikilliset konventiot

Molemmissa teoksissa voi kuulla perinteisiä musiikillisia oopperakonventioita; teoksista löytyy niin aariaa, resitatiivia, kuoro- kuin ensemblekohtauksia. Orkesteri ja laulu toimivat suhteessa toisiinsa vieden musiikillisin avuin kerrontaa eteenpäin.

Oopperalle ehkä yksi laajoista perinteisistä musiikillisista konventioista on orkesteri ja sen säestykselliset ja solistiset osa-alueet. Tämä vaatimus täyttyy *Dumma Kungenissa*, sillä orkesteri koostuu perinteisistä soittimista ja niiden suhteista. Tosin *Dumma Kungenissa* orkesterin soitinperhettä rikotaan tuomalla siihen harmonikka mukaan. *Ihmepoika A*:ssa orkesterin käsitettä viedään tätäkin pidemmälle: teoksessa ei käytetä yhtäkään perinteistä orkesterisoitinta.

Loput ovat molemmissa teoksissa *finale ultimo* -tyyppisiä loppuja, jossa kaikki oopperassa vaikuttaneet henkilöt nähdään lavalla yhdessä. Musiikki näissä varioi kiinnostavasti tempomerkinnöissä ja loppukappale etenee useissa nopeusasteissa niin, että se nopeutuu loppua kohden. Tämä on hyvin tyypillinen italialaisen oopperan lopetustapa.

Selkein musiikillinen konventio on oopperalaulu, joka on vahva osa molempia teoksia soololaulajien toimesta. Laulajat ovat selkeästi koulutettuja oopperalaulajia, joille laulutekniikka on tuttu. Mutta tekeekö oopperasta oopperaa vain laulutyyli? *Ihmepoika A*:ta on kritisoitu tästä ja mainittu sen olevan enemmän musiikkiteatteria kuin oopperaa (Salmela 2017).

Nykyaikana cross-over-tyylit ovat todella isosti edustettuina ja teoksia tehdään yli generajojen. Tiettyjen rakenteiden seuraaminen ei tunnu olevan enää merkityksellistä vaan luovuuden annetaan tulla tekijöistä itsestään. Toki esimerkiksi *Ihmepoika A*:ssa on annettu tiettyjä reunaehtoja, kuten teoksen liikuteltavuus, joka vaikuttaa orkestrointiin, mutta pääpiirteittäin molemmissa teoksissa tuntuu näkyvän ilo tehdä lapsille taidesisältöä.

Visuaaliset konventiot

Teoksissa samanlaisuuksia löytyy myös niiden visuaalisissa konventioissa. Visuaalisesti molemmat teokset sisältävät värikkäitä valintoja erityisesti puvustuksessa ja tarpeistossa. Puvustuksella pyritään selkeyttämään myös ryhmien eroja ja tekemään selväksi roolien suhteet toisiinsa. Visuaalisuus on molemmissa teoksissa kuitenkin suhteellisen minimalisista, johtuen teosten kevytrakenteisuudesta.

Visuaalisuudessa tärkeäksi asiaksi nousee tekniikan käyttö. Valaistusta käytetään molemmissa teoksissa luomaan tiloja ja hetkiä sekä erottelemaan näitä toisistaan. Valoja voidaan muuttaa hyvin dramaattisestikin, jolloin esimerkiksi kohtauksen muuttuminen toiseen on mahdollista tehdä hyvinkin nopeasti.

Ulkoiset konventiot

Vaikka tutkimus ei sisällä ulkoesityksellisten asioiden analyysiä, on molemmissa teoksissa yksi yhteinen vahva ulkoinen asia. Molemmat oopperat ovat sävelletty Suomen juhluvuotena ja kantavat ylpeänä Suomi100 -leimaa. Tätä kehystä ei voi täysin sivuttaa, sillä se näkyy selvästi molemmissa oopperateoksissa. Milla Tiainen, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Mayer kirjoittavat *Musiikki* -lehden (3/2017) esipuheessa ”Suomi, suomalaisuus ja monimuotinen musiikintutkimus”, että Suomi 100-juhlavuoden musiikkivalinnat ilmenisivät jossain määrin murroskohtaa, johon yhdyn täysin. On mielestäni rohkea avaus Suomen Kansallisoopperalta valita juhluvuoden lapsille suunnatun oopperan tekijöiksi oopperamaailman ulkopuoliset tekijät, jotka luovat hyvin vahvan, myös poliittisesti vahvan, teoksen.

Tekijyys

Kiinnostavaa se, että millä tavoin myös teoksissa näkyy oopperatekijyyden muotoutuminen. Oopperaan on liittynyt vahva ammattimaistuminen, joka onkin ollut kohteena esityskäytänteiden tutkimukselle. Lasten kanssa tehdyissä oopperoissa tämä oopperan traditioon liittynyt normi on murrettu, kun lavalla tekijöinä nähdäänkin yhä useammin lapset. Lapset eivät enää ole edes välttämättä vain osa kuoroa, vaan osa produktiota ja pääosissa. Mutta mennäänkö tässä ojasta allikkoon? Korostuuko oopperan perinteinen tekijäkeskeisyys, kun tekijöiksi nostetaan lapset, mikä ehkä korostaa tekijyyttä vaikkakin eri näkökulmasta. Analysoidut oopperat eivät enää rakennu perinteisen länsimaisen taidemusiikin kaanonia tukevalle järjestelmälle vaan uudet tekijät on otettu mukaan muutta mutkitta. Näitä ovat esimerkiksi molempien oopperoiden libretistit, jotka eivät ole koskaan kirjoittaneet oopperoita ja tietenkin lapset, jotka ovat tuotu

lavalle myös päärooleihin. Kuitenkin on otettava huomioon esimerkiksi *Ihmepoika A*:n tekijät: Paleface ei kuulu perinteisesti oopperataiteen kentälle tai ole ollenkaan osana suomalaisen oopperan kaanonin. Ja vaikka rap-taiteeseen ei välttämättä kuulu ideologiat kanonisoitumisesta, on hän jo selkeästi jokseenkin osana suomalaisen rap-taiteen vakio porukkaa.

Suhde lastenkulttuuriin

Teokset suhtautuvat kiinnostavasti lastenkulttuuriin ja sen käsitteisiin, joita alussa esiteltiin. Lastenkulttuuri ja tässä tapauksessa lapsi- ja lastenoopperat ovat ongelmallisia siksi, koska ne sisältävät oletuksen oopperoiden olevan jotain perinteestä poikkeavaa ja alkuliitteen ”lasten” tai ”koululais” osalta rajaavaan kohdeyleisönsä tietyn identiteetin mukaan. Tätä haastetaan analysoiduissa oopperoissa esimerkiksi aihevalinnoilla, jotka puhuttelevat ikään katsomatta. Teokset ovat rakennettu myös musiikillisesti niin, etteivät ne pohjautu esimerkiksi yksinkertaisuuksille. Lapsia ei koeta teoksissa vajavaisempana tai yksinkertaisempana kuin aikuisia.

Molemmissa oopperoissa on selkeä pedagoginen tarkoitus. *Ihmepoika A* istuu jopa peruskoulun opetussuunnitelmaan (Jukola-Nuorteva 2019). *Dumma Kungen* on tehty musiikkiopiston oopperastudion oppilaita ajatellen ja musiikillinen rakenne edesauttaa nuorien soittajien ja laulajien kehittymistä. Pedagogisia ideologioita edustaa myös molempien oopperoiden aiheet ja tarkoitus, jotka näkyvät selkeästi myös lopun opetuksina.

Miten analysoidut oopperat sopivat suomalaisten lastenoopperoiden jatkumoon (ks. liite 1)? *Ihmepoika A* ja *Dumma Kungen* istuvat linjan jatkoksi mainiosti, sillä ne käyttävät samanlaisia malleja kuin edelliset kuitenkin tuoden tähän lajityyppiin jotain uutta. *Ihmepoika A* lisää rap-musiikin ja estetiikan osaksi oopperataidetta. *Dumma Kungen* taas sekoittaa enemmän *opera buffa* -perinnettä sadun kerrontaa.

7. LASTENOOPPERA NYT JA TULEVAISUUDESSA

Oopperantutkija Liisamaija Hautsalo kirjoittaa *Kompositio*-lehdessä (1/2017) julkaistussa artikkelissaan ”Milloin olikaan oopperabuumi”, että: ”Hyvinvointivaltioajattelu ja kansallishenkiset ihanteet ovat synnyttäneet Suomessa myös elinvoimaisen lastenoopperan lajityypin.” (Hautsalo 2017: 24). Tämä ihanne näkyy myös tässä tutkimuksessa esitettyjen oopperoiden *Ihmepoika A* ja *Dumma Kungen* sisällöissä: teemat rakentuvat tasa-arvoaatteelle, erilaisuuden hyväksymiselle sekä ennakkoluulottomuudelle.

Suomalaisen oopperan merkittävimpiä seikkoja on se, mikä alussa jo mainittiinkin, että oopperakulttuurimme on aika nuori. Oopperaamme ei siis paina pitkän perinteen taakka, mikä voi olla taakka esimerkiksi Italialle uusien oopperoiden tuottamisessa. Koska suomalainen ooppera on ilmiönä niin nuori, on sen luonut suotuisan kehdon uusille kokeiluille. Kuitenkin pieni, mutta sivistynyt kansakuntamme haluaa olla mukana luomassa jotain uudenlaisia ja merkittäviä aiheita. Suomalainen ”sisu”, eli tietynlainen tahdonvoima, näkyy myös vahvassa oopperaitsetunnossamme – suomalaiset säveltäjät tuntuvat myös haluavan rikkoa niitä rakenteita, mitä oopperalle on rakennettu ja annettu.

Oopperan tulevaisuus näyttää valoisalta, mutta toisaalta muutamia harmaita pilviä sen yllä on nähtävissä. Kulttuurissa rahoituksen merkitys on ilmeinen, ja nyt sitä ollaan parhaillaan jakamassa uudelleen. Mitä tämä tarkoittaa ja mitä tämä saa aikaiseksi, jää todella nähtäväksi. Mikäli esimerkiksi Suomen ainoa ammattioopperalaitos eli Suomen Kansallisooppera ei ottaisi näin vakavasti kulttuuris-sosiaalista merkitystään, voisimmeko todella olettaa näkevämme kokeilevaa lastenoopperaa?

Palaten vielä alun kysymykseen siitä, mitä on ooppera, tahtoisin nostaa Elke Albrechtin ja Eeva-Taina Forsius-Schiblin toimittaman *Olemme oopperamaa* -teoksesta (2014) nousseen keskustelun siitä, miten säveltäjät asian näkevät. Teoksesta nousee esille todella paljon määrittämiä sille mitä ooppera on ja mikä on sen vaikutus Suomessa. Säveltäjät pyrkivät määrittämään oopperaa omien sävellysnäkemyksensä kautta ja juuri tämä, että ammattilaisillekin tuottaa haasteita määrittää taidesuunta yhdeksi tietyksi kertoo oopperan moniulotteisuudesta. Tällaiseen ajatteluun moni oopperakentän haasteista kulminoituu, luoden kuitenkin edelleen mahdollisuuksien verkoston.

Dumma Kungen ja *Ihmepoika A* ovat molemmat nykypäivän teoksia, joissa sekoittuu useita erityyllilajeja. Tämä on nykypäivän taidemusiikille, oikeastaan musiikille yleensäkin, jo tyypillistä. Genret limittyvät ja taiteen tekijät toimivat yli genrerajojen tietoisestikin. Genret eivät enää määrittele teoksen tekijää tai teosta, vaan luovat uudenlaisia rakenteita.

Ooppera taiteenlajina on oopperatutkija Hautsalon mukaan ollut eturintamassa hyödyntämässä uusia teknisiä innovaatioita, jotka näkyvät esimerkiksi vanhojen teosten modernisoinneista ja tekniikan käytössä. (Hautsalo 2017: 22.) Mutta ooppera on myös aina ollut yksi niistä taiteenlajeista, jossa on hyödynnetty uusia musiikillisia ja yhteiskunnallisia aineksia.

Ooppera voi Suomessa hyvin, mistä voi kiittää myös lastenoopperoita. Lastenoopperat antavat vahvan muistijäljen oopperataiteen hienoudesta niin teoksessa mukana olleelle lapselle ja aikuiselle kuin myös yleisössä olleelle lapselle ja aikuiselle. Oopperan tradition voima tulee sen pitkäkestoisuudesta ja monimuotoisuudesta, ja voidaankin sanoa, että lastenoopperat ovat vahvasti jo osana oopperan traditiota omana lajityyppinä rakentaen siitä vieläkin vahvempaa.

Lähteet

Tutkimusaineisto:

Hietala, Timo & Miettinen, Karri (Paleface) 2017a. *Ihmepoika A*. Ooppera. Tallenne esityksestä keväällä 2017. Helsinki: Suomen Kansallisoopperan ja -baletin Alminsalissa. <<https://oopperabaletti.fi/stage24/ihmepoika-a/>> (luettu 5.5.2019.)

Hietala, Timo & Miettinen, Karri (Paleface) 2017b. *Ihmepoika A*. Ooppera. Partituuri. Helsinki: Suomen Kansallisooppera ja -baletti.

Hietala, Timo & Miettinen, Karri (Paleface) 2017c. *Ihmepoika A*. Ooppera. Libretto. Helsinki: Suomen Kansallisooppera ja -baletti.

Jukola-Nuorteva, Tuula 2019. Keskustelu *Ihmepoika A* -teoksesta sekä Suomen Kansallisoopperan yleisötyöstä. Haastattelijana Anna Suomela. Helsinki: Suomen Kansallisoopperan ja -baletin henkilöstöravintola, 5.2.2019. Muistiinpanot keskustelusta tutkijalla.

Damström, Cecilia & Vikström-Jokela, Monica 2017a. *Dumma Kungen*. Ooppera. Tallenne esityksestä syksyllä 2017. Helsinki: Nya Paviljongen. Tallenne tutkijalla.

Damström, Cecilia & Vikström-Jokela, Monica 2017b. *Dumma Kungen*. Ooppera. Partituuri. Helsinki: Music Finland

<<https://nuotisto.s3-eu-west-1.amazonaws.com/store/e0a4976463080a2b2520e2bdbe6910ee83aa3e25cd05f8b3cb10bb61384f.pdf>> (luettu 5.5.2019.)

Damström, Cecilia & Vikström-Jokela, Monica 2017c. *Dumma Kungen*. Ooppera. Libretto. löytyy tutkijalta.

Internet-lähteet:

Aho, Kalevi 2001. *Suomalainen oopperabuumi*. Jyväskylä: Esitelmä.

<<http://www.finnica.fi/seminaari/01/luennot/aho.htm>> (luettu 5.5.2019.)

Almi, Heidi (toim.) 2018. *Suomen Kansallisoopperan vuosikertomus 2017*.

<https://oopperabaletti.fi/app/uploads/2018/05/Ooppera_Baletti_vuosikertomus_2017_www.pdf> (luettu 5.5.2019.)

Burns, Alex 2018. “A Family affair top five family friendly operas.” English Touring Opera’n markkinointiblogissa.

<<http://englishtouringopera.org.uk/blog/a-family-affair-top-five-family-friendly-operas/>> (luettu 5.5.2019.)

Hako, Pekka 2001. *Suomalaisen oopperan hullu vuosi 2000 ja sen taustat*. Jyväskylä:

Esitelmä. <<http://www.finnica.fi/seminaari/01/luennot/hako.htm>> (luettu 5.5.2019.)

Hautsalo, Liisamaija 2018. *Oopperatutkimus ja opettaminen – Uusia näkökulmia etsimässä*.

Helsinki: Sibelius-Akatemia. <<http://web.uniarts.fi/muhipedi/index8b23.html?id=83&la=fi>> (luettu 5.5.2019.)

Hietala, Timo 2018. *Timo Hietala – composer, arranger, musician, producer, music pedagogic*. <<https://www.timohietala.com>> (luettu 5.5.2019.)

Hietanen, Sirpa 2010. *Kasvatuksesta yhteistyöhön: Suomen Kansallisoopperan yleisötyöstä*

1992–2008. <<http://docplayer.fi/1850496-Suomen-kansallisoopperan-yleisotyosta-1992-2008.html>> (luettu 5.5.2019.)

Kuusisto, Jaakko 2019. *Jaakko Kuusisto*.

<<https://www.jaakkokuusisto.fi/jk.php?ID=6&TypeID=4>> (luettu 5.5.2019.)

Music Finland 2019. *Jukka Linkola*. <<https://core.musicfinland.fi/composers/jukka-linkola>>

(luettu 5.5.2019.)

Murtomäki, Veijo 2016. *Italialainen vakava ooppera 1700-luvulla, oopperakulttuurin taustavoimat*. Helsinki: Sibelius Akatemia.

<http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas_operaserial&q=Italialainen%20vakava%20ooppera%201700-luvulla,%20oopperakulttuurin%20taustavoimat%20&type=basic&tab=0> (luettu 5.5.2019.)

Musikinstitutet Kungsvägen 2019. *Barnoperan Dumma Kungen*. Oopperaesittely ja oopperakutsu. <<https://kungsvagen.webbhuset.fi/sve/barnopera/>> (luettu 5.5.2019.)

Savonlinnan oopperajuhlat 2012. *Ainutlaatuinen projekti, koulut mukana alusta alkaen - Norppaooppera – Savonlinnan Oopperajuhlien neljäs lastenooppera*. Tiedote 4.12.2012. <<https://www.sttinfo.fi/tiedote/ainutlaatuinen-projekti-koulut-mukana-alusta-alkaen---norppaooppera-savonlinnan-oopperajuhlien-neljas-lastenooppera?publisherId=4164&releaseId=1926386>> (luettu 5.5.2019.)

Sibelius-Akatemia 2017. *Suomi – Oopperoiden luvattu maa*. Helsinki: Sibelius Akatemia. <<https://www.uniarts.fi/uutishuone/suomi---oopperoiden-luvattu-maa>> (luettu 5.5.2019.)

Suomen Kansallisooppera ja -baletti / SKOB 2019a. *Ihmepoika A*. Oopperaesittely ja oopperakutsu. <<https://oopperabaletti.fi/ohjelmisto-ja-liput/ihmepoika-a/>> (luettu 5.5.2019.)

Suomen Kansallisooppera ja -baletti / SKOB 2019b. *Djurens planet*. Oopperaesittely ja oopperakutsu. <<https://oopperabaletti.fi/ohjelmisto-ja-liput/djurens-planet/>> (luettu 5.5.2019.)

Suomen Kansallisooppera ja -baletti / SKOB 2019c. *Jannen salaisuus*. Oopperaesittely ja oopperakutsu. <<https://oopperabaletti.fi/ohjelmisto-ja-liput/jannen-salaisuus/>> (luettu 5.5.2019.)

Valtioneuvoston kanslia 2018. *Suomi 100 -juhlavuoden raportti*. <https://suomi100raportti.fi/wp-content/uploads/2018/09/Suomi100_-juhlavuoden_raportti_2018_web.pdf> (luettu 5.5.2019.)

Tampereen kaupunki 2016. *Suomen lastenkulttuurikeskusten liitto*. Internet-sivut.
<<https://www.lastenkulttuuri.fi>> (luettu 5.5.2019.)

Lehtiartikkelit:

Clements, Andrew 2015. "The 10 best: operas for children". *The Guardian*, 2.4.2015.
<<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/apr/02/the-10-best-operas-for-children-family-operas>> (luettu 5.5.2019.)

Hautsalo, Liisamaija 2017. "Milloin meillä olikaan oopperabuumi". *Kompositio*, 1 / 2017: 18–24.
<http://composers.fi/composerswp/wp-content/uploads/2014/12/kompositio_1_2017.pdf>
(luettu 1.1.2019)

Häyrynen, Antti 2011. "Tales on Stage". *Finnish Music Quarterly*, 15.9.2011.
<<https://fmq.fi/articles/tales-on-stage>> (luettu 5.5.2019.)

Poutiainen, Ari; Ranta-Mayer, Tuire & Tiainen, Milla 2017. "Suomi, suomalaisuus ja monimuotinen musiikintutkimus". *Musiikki*, 3/2017: 3–10.

Tuominen-Halomo, Anneli 2017. "Musikinstitut Kungsvägen juhlii lastenoopperalla – Dumma Kungen opettaa suvaitsevaisuutta". *Länsiväylä*, 8.11.2017.
<<https://www.lansivayla.fi/artikkeli/576246-musikinstitut-kungsvagen-juhlii-lastenoopperalla-dumma-kungen-opettaa>> (luettu 5.5.2019.)

Salmela, Annmari 2017. "Paleface vei koululaiset päin vakavia aiheita, ahdistamatta". *Helsingin Sanomat*, 9.4.2017.
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005163354.html>> (luettu 5.5.2019.)

Sirén, Vesa 2017. "Lapset laulavat Palefacen oopperassa leikkauksista ja pakolaiskriisistä – ensiesitys Kansallisoopperassa huhtikuussa". *Helsingin Sanomat*, 23.3.2017.
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005138608.html>> (luettu 5.5.2019.)

Artikkelit teoksessa:

Arlander, Anette 2015. ”Mikä esitystutkimus?”. *Esitystutkimus*. Toim. Helena Erkkilä; Taina Riikonen; Helena Saarikoski 2015. Helsinki: Partuuna, 7–25.

Fredrikson, Maija 2003. ”Lasten musiikillisen kehityksen tutkimus”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura, 209–216.

Louhivuori, Jukka 2003. ”Musiikkikasvatuksen tutkimus”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toimittanut Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura, 251–258.

Koskimies, Anna-Liisa; Kauko, Riitta; Harenko, Ari; Karlson, Anu & Tahkolahti, Jaakko: 1983a. ”Aaria”. *Tammen tietosanakirja 1*. Helsinki: Tammi, 2.

Koskimies, Anna-Liisa; Kauko, Riitta; Harenko, Ari; Karlson, Anu & Tahkolahti, Jaakko: 1983a. ”Ensemble”. *Tammen tietosanakirja 1*. Helsinki: Tammi, 102.

Koskimies, Anna-Liisa; Kauko, Riitta; Harenko, Ari; Karlson, Anu & Tahkolahti, Jaakko: 1983a. ”Libretto”. *Tammen tietosanakirja 1*. Helsinki: Tammi, 246.

Koskimies, Anna-Liisa; Kauko, Riitta; Harenko, Ari; Karlson, Anu & Tahkolahti, Jaakko 1983b. ”Ooppera” *Tammen tietosanakirja 2*. Helsinki: Tammi, 62–65.

Koskimies, Anna-Liisa; Kauko, Riitta; Harenko, Ari; Karlson, Anu & Tahkolahti, Jaakko 1983b. ”Resitatiivi”. *Tammen tietosanakirja 2*. Helsinki: Tammi, 114.

Mäkelä, Tomi 2003. ”Länsimaisen taidemusiikin tutkimus”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toimittanut Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura, 131–147.

Pavis, Patrice 2010. ”Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake”. Suom. Johanna Savolainen. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toimittanut Pirkko Koski. Helsinki: Liike, 34–43.

Tutkimuskirjallisuus:

Abbate, Carolyn & Parker, Roger 1989. *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. California: University of Californian Press.

Albrecht, Elke & Forsius-Schiblin, Eeva-Taina (toim.) 2014. *Olemme oopperamaa: suomalaisen nykyoopperan synty ja kohtalo*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Vehrä.

Arlander, Annette; Erkkilä, Helena; Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna.

Bacon, Henry 1995. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava.

Bribitzer-Stull, Matthew; Lubet, Alex & Wagner, Gottfried 2007. *Richard Wagner for the New Millennium Essays in Music and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Carlson, Marvin 2004 [1996]. *Performance: A Critical Introduction*. Suom. Esitys ja performanssi. Riina Maukola. Helsinki: Liike.

Hako, Pekka 2002. *Suomalainen oopperamusiikki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Helsinki: Yliopistonpaino.

Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribootit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Heinonen, Timo & Reitala, Heta (toim.) 2003. *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia.

Helander, Karin. 2003. *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Sweden: Studentlitteratur.

Hohti, Eeva 2016. *Kuka määrää tahdin? Lastenmusiikkikulttuurin piirteitä Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Katz, Ruth 1986. *Divining the powers of music: aesthetic theory and the origins of opera*. New York: Pedragon press.

Kapiainen, Henna 2010. *Ti-Ti Nallesta Hevisaurukseen: muutokset suomalaisessa lastenmusiikkikulttuurissa ja lastenmusiikin asemassa*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kontunen, Jorma 1994. *Musiikin kieli 3. Tyylipiirteet*. Helsinki: WSOY

Koskinen, Tuulikki; Mustonen, Pekka; Sariola, Reetta 2010. *Taidekasvatuksen Helsinki. Lasten ja nuorten taide- ja kulttuurikasvatus*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.

Koski, Pirkko (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Liike.

Knapp, J. Merrill 1972. *The Magic of Opera*. New York: Da Capo Press.

Kruckenber, Sven 1993. *Symfoniorkestern och dess instrument*. Suom. Päivö Taubert, Sirkka Salonen. Helsinki: WSOY.

Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.

Lazarus, John 1990. *The Opera Handbook* Suomennos: Hannu-Ilari Lampila *Oopperan käsikirja*. Keuruu: Otava.

Levin David 1960. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: The University of Chicago Press.

Leppänen Taru 2010. *Vallatonta musiikkia*. Helsinki: Gaudeamus.

Malkavaara, Maarit 2011. *"Ooppera ei ole etäinen eikä elämälle vieras": Suomen Kansallisoopperan yleisötyötä kuvaavat diskurssit suomalaisessa lehdistössä 1995–2009*. Pro gradu- tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Miles, Matthew B. & Huberman, Michel 1994. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Lontoo: Sage.

McMillin, Scott 2006. *The Musical As Drama*. New Jersey: Princeton University Press.

Montemorra Marvin, Roberta & Thomas, Downing A. (edited) 2006. *Operatic Migrations: Transforming works and Crossing Boundaries*. New York: Routledge.

Rosendahl, Anna 2011. *Yhteinen ykseys - Esitysanalyysi Robin Hood -opperasta*. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolian ammattikorkeakoulu.

Savolainen, Pentti 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana: Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Ackté ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Toivanen, Milla 2015. *Minäkö pitäisin oopperasta? Tutkivan oppimisen opetusmenetelmä oopperakasvatuksessa*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Liite

Liite 1: Suomalaisia lasten- ja koululaisoopperoita

Oopperan nimi	Säveltäjä	Libretisti	Valmistus vuosi
Kalastajaprinsessa	Väinö Haapalainen	Lois Rock	1940?
Uskollinen sisar	Felix Krohn	Helmi Krohn	1945?
Muumiooppera	Ilkka Kuusisto	Esko Estelä, Tove Jansson	1974
Noita Poa	Tuulikki Kankaanpää	Tuulikki Kankaanpää	1978/80/84
Mörköoppera	Marjatta Pokela	Marjatta Pokela	1980
Yö Tonttujen pajassa	Ari Hynynen	Aimo Lahtonen	1981
Hamelnin pillipiipari	Ari Hynynen	Aimo Lahtonen	1982
Koirani Pepe	Jani Kääriä	Jani Kääriä	1982
Ihmepilli-joulun taikasävel	Ari Hynynen	Aimo Lahtonen	1983/87
Mörri-Möykyn suvi	Marjatta Pokela	Marjatta Pokela	1983
Mitä on jouluku?	Ari Hynynen	Aimo Lahtonen	1984
Tulitikkutyttö	Martti Parkkari	Pirjo-Riitta Tähti-Wahl, Hans Christian Andersen	1984
Hiiritarina	Ari Hynynen	Aimo Lahtonen	1985
O tempora, o mores	Jani Kääriä	Jani Kääriä	1985
Mörkö se lähti laivaan	Marjatta Pokela	Marjatta Pokela	1985
Tirlittan	Pekka Jalkanen	Pekka Jalkanen, Oiva Paloheimo, Leena Krohn	1986
Onnen arvoitus	Harri Wessman	Raul Roine	1986
Hölmöläisoppera	Tauno Marttinen	Tauno Marttinen	1986
Myrsky	Tuulikki Kankaanpää	Tuulikki Kankaanpää	1987
Chiqchippo	Alfonso Padilla	Marika Nunes	1988
Indiana Jones	Jani Kääriä	Jani Kääriä	1989
Taikaviulu	Tapani Länsiö	Tapani Länsiö	1990
Prinsessa Ruusunen	Tuulikki Kankaanpää	Tuulikki Kankaanpää, Zachris Topelius	1990
Pierrot ellet nattens hemligheter	Ilkka Kuusisto	Anneli Mäkelä	1990
Merkkillinen lapsi	Martti Parkkari	Anders Ruth, Ulf Nilsson	1990
Karamelliooppera	Marjatta Pokela	Marjatta Pokela	1994
Prinsessa Paysad	Markus Fagerudd	Markus Fagerudd	1996
Trollet som ville se solen	Kaj Chydenius	Roland Cox	1997
Ötökkäoppera	Harri Wessan	Lauri Mannermaa, Pekka Turkka	1999
Mielinkielinleimi	Herman Rechberger	Michael Ende by Herman Rechberger	1999
Pyymosa	Tuomo Teirilä	Tuomo Teirilä	1999
Tyttö, joka ei tiennyt nimeään	Harri Tuominen	Marjatta Kurenniemi	1999
Bayan-puun juurella	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2000
Gaia	Markus Fagerudd	Ilpo Tiihonen	2000
Voi vietävä!	Kirmo Lintinen	Karla Loppi, Päivi Lopenen	2000
Noitasapatti	Herman Rechberger	Ilpo Tiihonen	2000
Punahilkka	Ari Vakkilainen	Emma Puikkonen	2000
Nurinkurin	Kimmo Hakola	Kimmo Hakola, Lewis Carroll	2000
Poika ja Harakka	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2001
Ahne tuomari	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2001
Ovela hanhipaimen	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2001

Chiwete ja jättiläinen	Kaj Chydenius	Maria Nissi, Pinja Heikkinen	2001
Kaunis Karts	Kaj Chydenius	Maria Nissi, Pinja Heikkinen	2002
Voi vietävä!	Kirmo Lintinen	Päivi Loponen, Karla Loppi	2001
Kuninkaiden kirja	Timo-Juhani Kyllönen	Maritza Núñez	2002
Ruma ankanpoikanen	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2002
Sammakkoprinsessa	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2003
Gumman Grå	Peter Lång	Christina Hellberg	2002
Onni-Gebardi ja Karhu	Perttu Haapanen	"Team" (Juvenalia Music Institute)	2002
Kerjäläiset	Markus Fagerudd	Ilpo Tiihonen	2003
Heinähattu, Vilttitossu ja suuri pamaus	Markus Fagerudd	Sinikka Nopola, Tiina Nopola	2003
Prinsessan och vildsvanarna	Jaakko Kuusisto	Liselott Forsman	2003
Arabian jänis	Seppo Pohjola	Sinikka Nopola	2004
Koirien Kalevala	Jaakko Kuusisto	Sami Parkkinen, Mauri Kunnas	2004
Hämärän maa	Jouni Kaipainen	Astrid Lindgren	2004
Roope, poika joka ei uskaltanut pelätä	Timo-Juhani Kyllönen	Leena Laulajainen	2004 – 2007
Pikkuveli ja pikkusisko/Onnenpoika/Kaalinpää	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2005
Sotamies Juan ja Lontoon prinsessa	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	
Hui Kauhistus!	Jukka Linkola	Sami Parkkinen, Mauri Kunnas	2006
Sotajoulukuu	Markus Fagerudd	Ilpo Tiihonen	2007
Seitsemän koiraveljestä	Markus Fagerudd	Markus Fagerudd, Aleksis Kivi, Mauri Kunnas, Pipsa Lonka	2008
Pappa Bach	J.S.Bach, sov. Ericsson-Olof Söderström, Säde Bartlina	Esko-Pekka Tiitinen	2008
Auringonkukat	Atso Almila	Jukka Itkonen	2009
Kolme pientä porsasta	Kaj Chydenius	Kaj Chydenius	2009
Uppo-Nalle löytää ystävän	Kyösti Haapanen	Kyösti Haapanen, Elina Karjalainen	2010
Mara ja Katti	Kimmo Hakola	Johanna Jokipaltio	2011
Robin Hood	Jukka Linkola	Jukka Virtanen	2011
Norppaooppera	Timo-Juhani Kyllönen	Iida Hämeen-Anttila	2012
Hölmöläiset	Jukka Linkola	Jukka Virtanen	2012
Myrkkyhuntu	Jukka Linkola	Pipsa Lonka	2013
Jannen Salaisuus	Olli Kortekangas	Minna Lindgren	2015
Ihmepoika A	Timo Hietala	Karri Miettinen	2017
Dumma Kungen	Cecilia Damström	Monica Victröm-Jokela	2017
Tonttulan lapset	Kimmo Ruotsala	Elsa Beskowin sadun mukaan	2018